„Noi (nu) suntem Europa”. Identitate națională și artă în România regimului Ceaușescu

Veda Popovici

> Leonardo da Vinci spunea legat tocmai de asta, că, atunci când poți să bei apa din izvor, să nu mergi la ulcior. Oare izvoarele munților noștri limpezi nu pot să-i adape și pe aceștia care se uită la Occident? Oare strămoșii și părinții lor nu din izvoarele acestea s-au adăpat când i-au făcut? Obligația lor este să bea din același izvor ca părinții, ca strămoșii lor, să nu fugă spre alte izvoare sau la alte ulcioare, chiar dacă sunt poleite.
> Nicolae Ceaușescu[1]

Gloria unei epoci

Conducătorul Republicii Socialiste România, Nicolae Ceaușescu, se adresa deseori direct intelectualilor vremii sale. Fie la conferințele anuale ale Uniunii Scriitorilor sau Artiștilor Plastici, fie la diverse evenimente oficiale, Secretarul General interpela intelectualitatea pentru a o convinge sau constrânge să-i urmeze noua viziune naționalistă, ce trebuia să unească proiectul politic cu cel cultural în același scop: controlarea eficientă și totală a modului în care este definită națiunea.

Citatul de mai sus este tipic pentru un astfel de discurs; nimic nou și nimic aparte în metafora izvorului strămoșilor. Producătorii culturali sunt chemați să se îndepărteze de modelele occidentale, străine și să își caute sursele de inspirație în cultura locală, *românească*. Probabil că pentru cei mai mulți cercetători citatul ilustrează dinamica de putere dintre aparatul politic și intelectuali: presiunea subordonării și controlul libertății de creație exercitate de un regim politic opresiv și ilegitim. Punctul nostru de vedere este oarecum diferit. Ce ne atrage nouă atenția este recursul la Leonardo da Vinci, un reper canonic fundamental pentru istoria artei occidentale. Vedem aici, dincolo de impunerea propriului program, un apel la o sensibilitate comună puterii și intelectualității: dorința recunoașterii, a producerii unor repere politice și culturale într-atât de glorioase, încât să stea alături de istoria normativă occidentală. Altfel spus, referința lui Ceaușescu la marile vremuri ale Renașterii europene trimite la o larg răspândită ambiție în rândul producătorilor culturali: aceea de a crea opere pe măsura canonului occidental, astfel încât cultura românească să ocupe un loc în acest canon. În fața acestei dorințe, Ceaușescu dă următorul răspuns: măreția poate fi atinsă atât timp cât producătorii culturali se întorc la sursele tematice și stilistice locale. Căci conform noii viziuni a regimului, epoca Ceaușescu trebuia să fie una glorioasă, ori gloria adevărată se obține (și) prin produse culturale cât mai originale, cât mai fidele spiritul autentic al națiunii.

Linia impusă de putere va fi, în decadele opt și nouă, acceptată de unii și contestată de alții. Atât reacțiile primilor, cât și ale celor ce vor adopta viziuni alternative ale identității naționale vor răspunde toate, deși în moduri diferite, aspirației integrării în canoanele culturii occidentale. Direcția impusă de regim va declanșa dezbateri intense, în care grupuri diverse de artiști, scriitori, critici, istorici de artă, istorici literari vor intra într-o competiție pentru resurse și legitimitate, creând o varietate de narațiuni ale identității naționale ce au toate în comun urgența *afirmării națiunii în cadrul modernității occidentale*.

În contextul cercetării „socialismului real” din Europa de Est și al analizelor istoriilor intelectuale, tendința dominantă este de a trasa fie istorii „bune”, anti-comuniste, disidente, fie „rele”, de colaborare și compromis.[2] Ambiția noastră este de a evita asemenea dihotomii prin chestionarea a ceea ce această grilă de lucru etică înseamnă în termeni de artă și politică, reprezentare și legitimare. Încercând să înțelegem termenii de negociere în crearea identității colective, aspirăm spre o deconstruire a mecanismelor ce continuă să funcționeze puternic și astăzi.

---

1 Nicolae Ceaușescu, *Arta și literatura*, București, Editura Politică, 1984, p. 86.

2 Pentru o privire critică asupra istoriografiei regimurilor comuniste și socialiste reale în postcomunism vezi: Sorin Antohi, Balázs Trencsényi, Péter Apor (ed.), *Narratives Unbound: Historical studies in post-communist Eastern Europe*, Budapesta, Central European University Press, 2007.

Istoriografia ce studiază producția artistică din timpul regimului Ceaușescu cuprinde autoare și autori care au fost martori și chiar participanți, în anumite intervale ale perioadei studiate. Magda Cârneci, Adrian Guță, Alexandra Titu și Ileana Pintilie[3] sunt unele dintre numele importante ce compun această categorie. Concentrându-se pe diversitatea formală a producției artistice și propunând concepte ce definesc dinamica de putere în relație cu normele lansate de regim („alternativul" lui Adrian Guță și „experimentalul" Alexandrei Titu), aceștia găsesc numeroase teritorii comune, ce ne oferă azi o perspectivă coerentă asupra epocii. Un astfel de punct comun este importanța ralierii la valorile artistice europene sau sincronizarea cu Occidentul, percepută la cele mai relevante dintre grupurile și artiștii studiați. Această dorință este considerată centrală pentru sfera scenelor culturale alternative, adică a celor ce se distanțează net de politicile oficiale.

Alexandra Titu identifică o trăsătură definitorie a celei de-a doua jumătăți a secolului XX: „conflictul" între lumea occidentală, euro-atlantică, și cea „dominată de tensiunile ce au dus la dezagregarea vechiului sistem colonial"[4]. În acest context, Titu consideră că celor mai importanți artiști est-europeni ai celei de-a doua jumătăți a secolului XX le este comună „o puternică nostalgie a europocentrismului, din care majoritatea celor din țările cedate politic Estului european se simt excluși, printr-un accident – sau, mai precis, printr-o catastrofă istorică"[5]. Ceea ce Titu numește „nostalgie a europocentrismului" înțelegem ca un dor sau mai precis o dorință de apartenență la Europa și urgența recunoașterii acestei apartenențe. Această dorință își găsește expresia în ralierea la „actualitatea culturii universale europene", complementară fiindu-i o reinventare a tradiției, o „recuperare a valorilor tradiționale"[6]. Astfel ia naștere în contextul Europei de Est o cultură paralelă cu un caracter elitist.[7] Pentru aceste scene culturale, Cortina de Fier este „cortina decalajului, accentuând un complex al provinciei, marcând distanțe care trebuie parcurse sau sărite pentru a putea atinge obiectivul integrării"[8]. Experimentalismul, trăsătura centrală a artei avangardiste în contextul românesc, este identificat ca o „strategie a integrării"[9], dând măsura, deja din anii '60, a eforturilor re-europenizării, în atmosfera generală – conform lui Titu – în care „întreaga zonă de Est trăiește sentimentul acut al amputării din evoluția firească a unei istorii europene"[10].

Adrian Guță propune conceptul de „alternativ" ca fiind mai potrivit decât cel de „experimental" pentru a caracteriza viziunea comună din cadrul diverselor scene artistice de a comunica și a se ralia producțiilor occidentale. Autorul observă că în cadrul acestei direcții efortul central al sincronizării s-a constituit și printr-o reafirmare a ideii de specific național. Adrian Guță consideră că producția culturală din anii '80 de acest tip, orientată către un efort de sincronizare, este în mod forțat încadrată de cercetătoarea americană Katherine Verdery în seria ipostazierilor ideologiei naționale. Din punctul lui de vedere, acest tip de producție culturală constituie o „formă în sine a revitalizării spiritualității românești a timpului, de menținere a sa în circuitul internațional"[11]. În același timp, crede autorul, narațiunile despre identitatea națională dezvoltate în cadrul acestei tendințe sunt într-un raport de complementaritate – și nu de subordonare – față de imperativele politice ale regimului în privința românității. Producția culturală și artistică cu un declarat efort sincronist creează propriul limbaj pentru a vorbi despre specificul românesc astfel încât să evite deturnarea lui de către regim.[12]

Magda Cârneci reflectează asupra naturii decalajului și consideră regimurile socialiste ca fiind direct responsabile pentru acesta. Regimurile socialiste sunt văzute ca fiind impuse de forțe externe și ca întrerupând cursul „natural" de dezvoltare a regiunii. În contextul artei, întreruperea cursului natural al artei moderne, occidentale, este efectul eliminării de pe harta scenei globale de artă operată

3 Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945–1989*, Meridiane, București, 2000; Ileana Pintilie, *Acționismul în România în timpul comunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2000; Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, Meridiane, 2003; Adrian Guță, *Generația '80 în artele vizuale*, Pitești, Paralela 45, 2008.

4 Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească*, p. 42.

5 *Ibidem*, p. 43.

6 *Ibidem*, p. 53.

7 *Ibidem*, p. 52.

8 *Ibidem*, p. 53.

9 *Ibidem*, p. 61.

10 *Ibidem*, p. 67.

11 Adrian Guță, *Generația '80*, p. 50.

12 *Ibidem*, p. 51.

de regim.[13] Prin această narațiune, stranietatea regimurilor politice cu începere din 1945, stranietate cel mai bine exprimată prin „mini-revoluția culturală asiatică", este intim legată de decalajul față de mult-doritul Occident. Tocmai această stranietate a regimurilor politice este cea la care se referă subtil Octavian Paler, când cheamă artiștii să lupte cu „barbarismul"[14]. A proteja ceea ce este european în identitatea românească pare a fi cea mai importantă sarcină a producătorului cultural.

Ieșind din sfera cercetării producției artistice a decadelor opt și nouă, observăm că pentru istoricii și politologii post-comuniști înțelegerea mecanismelor de implementare și legitimare a direcției naționaliste a regimului Ceaușescu constituie una din temele majore. De la școala anti-comunistă reprezentată de Vladimir Tismăneanu până la abordări mai flexibile, ca cele ale lui Daniel Barbu sau Emanuel Copilaș[15], cercetătorii cad de acord cu privire la premisele reorientării naționaliste a regimului Ceaușescu. Acesta debutează spectaculos prin luarea unei poziții în sprijinul Republicii Cehoslovacia în timpul invaziei sovietice de la Praga, în 1968. Pornind de la afirmarea independenței față de Uniunea Sovietică și pe măsură ce își dezvoltă și precizează pozițiile, regimul duce ideile de suveranitate și independență națională afirmate inițial către o dimensiune naționalistă. Începând cu anii '70, pe fundalul sprijinului național și internațional ca urmare a reacției față de evenimentele de la Praga, Ceaușescu lansează o transformare în direcție naționalistă a ideologiei și politicilor oficiale ale Partidului. Însă pentru ca o asemenea transformare să ducă la o acceptare în societate, sprijinul elitei politice și controlul exercitat de Securitate nu sunt de ajuns. Aici, de regulă, abordările cercetătorilor se despart. Abordarea dominantă în studiile istoricilor[16] este cea conform căreia regimul Ceaușescu apelează la schimbarea naționalistă în virtutea viciilor interne ale ideologiei marxist-leniniste, dar – pe de altă parte, în mod deliberat – pentru a motiva controlul și manipularea unor intelectuali și a producției culturale, control necesar pentru a stopa tendințele disidente ce prind contur în perioada precedentă, cea a liberalizării. O abordare diferită și în același timp controversată este oferită de Katherine Verdery în volumul său *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*[17]. Conform acesteia, proiectul Națiunii ar fi un proiect comun, autorizat de Statul-Partid și împărtășit de elita intelectuală. Cu alte cuvinte, schimbarea naționalistă s-a produs din inițiativa puterii, însă pe fondul unei înclinații istorice a păturii intelectuale de a acorda importanță căutării specificului național. Apoi, complexitatea discursurilor cu privire la *ce este Națiunea?* dezvoltate în decadele opt și nouă este datorată în cea mai mare măsură preocupărilor autentice ale unor grupuri variate de intelectuali și eforturilor lor constante de a oferi răspunsuri cât mai plauzibile.

Abordarea lui Verdery este una sociologică, aparținând unei direcții critice în studiile despre naționalism ce pune accentul pe capacitatea naționalismului de a reveni constant în societățile contemporane, și nu îl tratează ca pe o formă de organizare socio-politică depășită. Naționalismul este considerat nu ca o ideologie, ci ca discurs[18], adică un set practici, concepte, vocabulare și ritualuri ce structurează

---

13 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 248.

14 Octavian Paler, „Estetică și Politică", în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1–2, ianuarie–februarie 1987, p. 22.

15 Vezi Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrincu, Cristian Vasile (ed.), *Raport Final*, Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste, București, Humanitas, 2007 și Vladimir Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate: o istorie politică a comunismului românesc*, Iași, Polirom, 2005. Alte două volume relevante în cercetarea de față sunt Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*, București, Curtea Veche, 2005 și Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu, 1965–1974*, București, Humanitas, 2014. Pentru critica acestei școli vezi în special Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu (coord.), *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, București și Chișinău, Cartier, 2008; Adrian T. Sîrbu, Alexandru Polgar (coord.), *Genealogii ale postcomunismului*, Cluj, Idea Design & Print, 2009. Dintre textele lui Daniel Barbu menționăm: „Destinul colectiv, servitutea involuntară, nefericirea totalitară: trei mituri ale comunismului românesc", în Lucian Boia (coord.), *Miturile comunismului*, București, Nemira, 1998, pp. 175–198; „O istorie naturală a comunismului românesc", în *Iluzia anticomunismului*, pp. 71–104. O alternativă la discursul anti-comunist găsim și la Emanuel Copilaș, *Națiunea socialistă. Politica identității în epoca de aur*, Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc, Iași, Polirom, 2015.

16 Vezi mai pe larg în Cristian Vasile, *Viața intelectuală*, pp. 21–23.

17 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, traducere de Mona și Sorin Antohi, București, Humanitas, 1994. Ediția originală a apărut sub titlul *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Los Angeles, University of California Press, 1991. Pentru mai multe despre analiza lui Verdery privind regimurile socialiste și comuniste din Europa de Est, vezi Katherine Verdery, *What Was Socialism and What Comes Next?*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1996 și ediția în limba română, *Socialismul. Ce a fost și ce urmează*, traducere de Mihai Stroe și Iustin Codreanu, Iași, Editura Institutului European, 2003.

18 Pentru abordarea discursivă în studiile despre naționalism vezi Umut Özkırımlı, *Theories of Nationalism. A Critical Introduction*, ediția a doua, London, Palgrave Macmillan, 2010 (2000), pp. 169–199 în general și Katherine Verdery, „Whither Nation or Nationalism?",

relațiile sociale și expresiile lor. Astfel este evitată și capcana clasică a dihotomiei naționalismului bun și a celui rău, în care un tip de naționalism considerat benefic este întotdeauna localizat în Europa occidentală și un altul, malefic, în Estul Europei și Sudul Global.

Pornind de la cercetarea lui Verdery, ne-am concentrat pe o analiză discursivă, urmărind nu atât producția artistică în sine, cât suportul textual care se țese în jurul acesteia. Am analizat astfel texte curatoriale ale expozițiilor, descrieri ale conceptelor lucrărilor datorate autorilor lor, cronici ale expozițiilor, texte scrise de artiști, scriitori, critici și istorici despre o producție de artă anume și despre artă în general, analize istorice și narațiuni eseistice cu privire la arta din trecut. Sursele primare folosite sunt un corpus vast de volume despre artă (antologii de articole, volume personale etc.), presă (de la revistele de specialitate *Arta* și *Secolul 20* până la popularele *Flacăra* și *Săptămâna*), cataloage de expoziții și alte surse. În această ultimă categorie intră și consultarea arhivei Radio Europa Liberă (Radio Free Europe sau RFE)[19] din cadrul bibliotecii și arhivei Open Society din Budapesta.

Această abordare metodologică, ce așază analiza discursivă în centrul demersului nostru, are ca efect plasarea în plan secundar a producției artistice propriu-zise. Neînglobând, așadar, o analiză formală a lucrărilor de artă, abordarea conține riscul pierderii din vedere a unor importante dezvoltări artistice ce marchează perioada și ce nu se încadrează într-o direcție de afirmare a specificului național. Din acest motiv, se impune observația că analiza de față nu are pretenția de a fi exhaustivă sau de a promova această interpretare ca una ce ar trebui să devină dominantă în cercetarea epocii. Considerăm că analize formale ale producției artistice, ce pot pune în valoare genealogii artistice și intelectuale diferite de cele schițate aici, pot fi în același timp valide, împreună cu propunerea noastră. Credem, mai degrabă, că presiunea definirii specificului național și a înțelegerii rolului națiunii române în lume este o tensiune recurentă, ce a marcat pe alocuri în mod fundamental, iar pe alocuri aproape deloc atât producția artistică, cât și lumile artistice sub aspectele lor sociale.

Co-proiectul națiunii și cele două mari direcții intelectuale

Situația economică precară a decadei nouă este fundalul pe care sunt purtate marile dezbateri ale sferei intelectuale. În această atmosferă se creionează mai clar cele două direcții intelectuale, identificate de Magda Cârneci ca reprezentând două modele majore ce au marcat cultura românească. Cercetătoarea se referă la un trop major în cultura românească: tensiunea dintre autohtonism și europenism. Acest trop este identificat și ca un conflict dintre două genealogii intelectuale – una tradiționalistă și cealaltă modernistă – și ca o concurență dintre două modele culturale diferite: autohtonist și pro-occidental. În această confruntare, regimul va opta pentru primul model, ceea ce duce la plasarea implicită a celuilalt model în sfera „alternativului". Anii '80 vor vedea intensificarea dezbaterilor asupra identității naționale – miza centrală a tensiunilor dintre diverșii reprezentanți ai celor două modele – generând ceea ce Cârneci califică drept „o tensiune fondatoare"[20].

Analiza Katherinei Verdery plasează relația intelectualilor cu puterea în centrul strategiei de legitimare a regimului. Ea identifică intelectualii ca ocupanți temporari ai unei poziții privilegiate în formarea și transmiterea discursurilor și deci, ca având un rol-cheie în constituirea mijloacelor prin care societatea este proiectată de membrii săi în modelarea subiectivității umane.[21] Posibilitatea realizării marelui proiect național al regimului trebuia să întâlnească în sfera intelectuală un anumit grad de recunoaștere a rolului său prescris, așa încât succesul ideologiei propuse de Statul-Partid depindea de adânca rezonanță pe care aceste idei o aveau în pătura intelectualilor.

Discursul despre națiune devine treptat mijlocul prin care intelectualii își trasează diferențele de grup și stabilesc ierarhii în cadrul sferei lor profesionale. Astfel se va dezvolta o competiție pentru legitimare ce va împinge diverșii participanți la proiectul național să dezvolte tipuri diferite de argumente ce le sprijină pozițiile. Competiția efectivă urmărea să stabilească cine este cel mai legitim în a pretinde cunoașterea și înțelegerea „adevăratei specificități românești", iar conflictul se va cristaliza în stabilirea

în Gopal Balakrishnan (ed.), *Mapping the Nation*, London, Verso, 1996, în special pp. 226–235.

19 Această sursă este alcătuită, în cea mai mare parte a sa, din rapoartele aproape săptămânale ale redactorilor RFE despre situația politicii și culturii din contextul românesc. Rapoartele de Situație pe România (în original, Romania Situation Reports sau RSR, cum ne vom referi la ele în note), texte scurte și concise, scrise pe baza analizei presei locale, s-au dovedit extrem de utile în conturarea unei panorame coerente cu privire la dezbaterile și temele cele mai importante pe scenele culturale la un moment dat.

20 Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 119–120.

21 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 37.

naturii acestei esențe. Intelectualii se vor plasa pe poziții care, chiar dacă aparent aflate în conflict, sunt alături în efortul comun al exprimării și ilustrării adevăratei naturi românești. Acest efort are mereu potențialul de a „reproduce sistemul" și stabilește un domeniu al consensului în ceea ce privește importanța identității naționale"[22]. Cercetarea lui Verdery arată că „intelectualii români, pe măsură ce produc cultură, construiesc câmpuri discursive despre Națiune relevante politic, reproducând astfel cu timpul ideologia națională"[23]. În felul acesta, înscenarea națiunii și legitimarea unei subiectivități ficționale este construită ca o co-producție, un co-proiect.

Panorama sociologică a acestor două tabere creionată de Katherine Verdery poate fi rezumată după cum urmează: pornind de la distincția dintre regim politic și intelectualitate, între sfera politică și sfera intelectuală există o relație specifică, bazată pe un cadru instituțional de control și o condiționare materială ce produce marginalizare sau atenție în spațiul public. În cadrul sferei intelectuale se conturează, conform terminologiei lui Verdery, două tabere – două mari direcții ideologice ce reunesc persoane concrete și care se definesc printr-o dinamică de conflict – tabăra indigenistă și tabăra pro-occidentalistă, structuri transversale ce aduc laolaltă reprezentanți din diferite scene intelectuale[24].

Pornind de la taxonomia folosită de Verdery, dezvoltăm, la rândul nostru, o terminologie cu o utilitate specifică perspectivei metodologice din acest text. Apelând la versiunea originară, în limba engleză, a volumului lui Verdery, găsim termenul *indigeniști* ca fiind corespondentul lui „indigenists"[25]. Considerăm că o traducere mai potrivită este termenul de autohtoniști – făcând astfel apel la genealogia intelectuală tradiționalistă de sfârșit de secol XIX și început de secol XX și ajungând până în interbelic[26]. În cadrul acestei genealogii, autohtonismul se referă la necesitatea păstrării unei referințe locale, autohtone, indiferent de subiectul abordat, și a dezvoltării unor cadre de analiză ce derivă din specificul local. El se referă, de asemenea, la refuzul ingerințelor occidentale sau suspiciunea față de ele. Apoi, pentru pro-occidentaliști găsim „westernizers" și „pro-Western"[27]. Termenii echivalenți în românește, „occidentalism" și „pro-occidentali"; deși traduceri corecte, ele pierd într-o oarecare măsură perspectiva istorică, de genealogie intelectuală locală.

Întorcându-ne la volumul originar al lui Verdery, vedem că în secțiunea de glosar termenul „pro-Europeanism" apare ca o categorie analitică importantă, fiindu-i dedicate numeroase referințe. Cu toate acestea, termenul ca atare se regăsește prea puțin în text. Pentru Verdery, în mod evident, „Westernizers" este echivalat cu „pro-Europeanists". Direcția pro-Europa este marcată de Verdery la începutul lucrării ca fiind fundamentală pentru dezbaterile despre identitate națională încă de la sfârșitul secolului XIX. Căutând în epocă, găsim o bogată familie de derivate lexicale din familia termenului Europa, toate desemnând această afinitate intelectuală. De remarcat este utilizarea termenului „europenism" în mod explicit de către Mihai Ralea și desemnând necesitatea adoptării unei modelări societale – culturală, politică și economică – conform normelor și modelelor occidentale[28]. În timpul regimului Ceaușescu, pentru intelectualii aflați în aria de influență directă a regimului, folosirea unei asemenea auto-definiri ar fi fost riscantă, în timp ce în terminologia folosită în rapoartele Radio Europa Liberă,

---

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 122–140. Numim scenă intelectuală un agregat de reprezentanți ce sunt experți într-un anumit domeniu și stăpânesc cunoașterea specifică domeniului, ce beneficiază de propriile mijloace de expresie și infrastructură – aflate într-o relativă autonomie – și au o vizibilitate publică. Scenele intelectuale marcante ale regimului Ceaușescu au fost cea a artelor vizuale (sau plastice), teatrului, filmului, filosofiei, istoriei și literaturii. Existau însă diferențe importante între ele: scena literară, de pildă, era cea mai vizibilă public, având și un apel popular semnificativ, în timp ce scena filosofiei se bucura de o popularitate mai scăzută, însă beneficia de un capital simbolic mare. În cadrul fiecărei scene însă, taberele au și un rol de împărțire a membrilor, rezultând uneori în grupuri intelectuale ce aparțin atât aceleiași tabere, cât și aceleiași scene. Grupurile sunt formate din intelectuali ce au anumite afinități comune, ce țin de: crez artistic sau estetic, afiliere ideologică și, de foarte multe ori, socializare (prietenii și relații sociale). Grupurile funcționează astfel încât se sprijină reciproc profesional și social. Este foarte important de menționat că scenele intelectuale nu pot fi epuizate printr-o analiză a celor două tabere intelectuale și nici printr-o împărțire în grupuri, pornind de la afinități. În cadrul fiecărei scene se află personaje ce nu aderă la niciuna dintre tabere și care nu se vor agrega în niciun grup.

25 Katherine Verdery, *National Ideology*, p. 142, pp. 125–127.

26 Pentru o sinteză a acestor genealogii vezi Victor Rizescu, „Ideologii și istorii conflictuale: tradiții românești și est-europene", în Victor Rizescu (coord.), *Ideologii românești și est-europene*, București, Editura Cuvântul, 2008, pp. 5–26.

27 *Ibidem*, p. 142.

28 „Începând a fi buni europeni, vom sfârși prin a fi buni români. Românismul se învață prin europenism. Așa a fost în trecut, așa e și astăzi." Vezi Mihai Ralea, „Precizări", în *Kalende*, 1, 3–4, 1929, apud Mihai Ralea, *Scrieri*, București, Minerva, 1989, p. 180.

găsim echivalarea cu „liberal”[29] și „critic”[30]. După 1989 are loc o revenire a termenului „europenism”, atât în sfera intelectuală, cât și în cea politică, cu sensul originar identificat de Ralea. Răspândirea sa este atât de mare, încât el este inclus în DEX. În plus, de importanță mare pentru cercetarea de față este faptul că două dintre principalele voci ale istoriografiei artistice post-89, Alexandra Titu și Magda Cârneci, folosesc termenii autohtonist/europenist pentru a defini direcțiile culturale ale sferei intelectuale în perioada Ceaușescu[31]. Preluându-le opțiunea, considerăm că ea trimite cel mai bine la legăturile cu genealogiile intelectuale și indică o miză centrală a dezbaterilor despre identitatea națională din epocă: raportarea cea mai bună – în termeni de demnitate, libertate, autonomie, recunoaștere etc. – a culturii românești în fața hegemoniei culturale a modernității occidentale.

Tabăra autohtonistă este alcătuită din voci care plasează producția culturală locală, indigenă, pe un loc privilegiat. Cea de-a doua tabără desemnează reprezentanții unei orientări care valorizează o producție culturală creată în efortul dialogului cu cultura occidentală. Reflectând o tensiune între valorile „locale” și cele ale „universalității”, cele două tabere caută autenticitatea românească – autohtoniștii fiind în căutarea unei autenticități care este radical unică, în timp ce europeniștii sunt pentru o autenticitate ce este parte din valorile universale.

Tabăra autohtonistă a câștigat vizibilitate odată cu publicarea „Protocronismului românesc” de Edgar Papu în 1974[32]. Ceea ce până atunci erau idei dispersate și limitate la un cadru colegial, s-a dezvoltat, odată cu apariția „Protocronismului românesc”, într-o adevărată mișcare. Conceptul de protocronism afirmă întâietatea istorică și culturală a națiunii (române, în acest caz[33]) în variate domenii ale culturii. Aceasta este o strategie prin care, retroactiv, cercetătorii contemporani acordă semnificație universală și valoare unor fapte istorice și unor producții culturale asociate națiunii române[34]. Evenimente cum ar fi, spre exemplu, răscoala țărănească sau scrieri ale unui domnitor medieval anticipează cu un secol lupta pentru independență națională a altor popoare sau – în altă cheie – anunță romantismul, devenind, astfel, manifestări ale geniului *ființei naționale românești*.

Discursul pe care scriitorii, artiștii, istoricii, etnografii acestui grup îl conturează se va consolida treptat în anii ’70, devenind foarte vizibil în sfera publică, acest lucru fiind posibil mai ales datorită sprijinului acordat de aparatul de stat. Argumentul discursului autohtonist pentru îndreptarea atenției intelectualilor prioritar către specificul național, istorie și folclor se potrivește perfect direcției ideologice propuse de regim, direcție bazată pe independență, suveranitate, autarhie economică și subordonarea producției culturale prerogativelor Statului-Partid. Relația dintre cultura românească și Occident sau Europa pe care autohtoniștii o promovau era foarte asemănătoare cu cea dorită de regim. Articulată dintr-o perspectivă defensivă împotriva hegemoniei culturale occidentale, această relație se întemeiază, din perspectiva lor, pe ideea independenței culturii române față de cea occidentală, de unde decurge convingerea conform căreia cultura română nu are „nevoie” să facă referințe la canonul stabilit de puterile străine. Pentru autohtoniști, doar astfel, ignorând regulile și valorile promovate de Occident, poate cultura română câștiga o poziție de putere pe plan geopolitic în cultură.

Pentru tabăra europenistă orientarea naționalistă a însemnat exact opusul. Prin reabilitarea unor figuri importante pentru genealogia intelectuală a acestui grup în perioada liberalizării, împreună cu prioritatea acordată producției locale, începând mai ales cu anii ’70, tradițiile culturale locale, dar de inspirație occidentală, pot fi recuperate. Pentru această tabără, miza dezbaterii cu privire la identitatea

29 Vezi, de exemplu, RSR, nr. 28, 1 iunie 1977, pp. 9–13.

30 Vezi, de exemplu, RSR, nr. 16, 22 august 1982, p. 17.

31 Vezi, de exemplu: „europenism definit în termenii civilizației, dreptului și culturii, ca spațiu al democrației, progresului tehnologic și libertății teoretice”, în Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească*, p. 7, și „se actualizează din nou în cultura română o contradicție structurală, o ‚tensiune fondatoare’ datând încă din secolul al XIX-lea: europenism vs. autohtonism”, în Magda Cârneci, *Artele plastice în România*, pp. 119–120.

32 Edgar Papu, „Protocronismul românesc”, în *Secolul 20*, 1974, nr. 5–6, pp. 8–11.

33 Intelectualii români nu sunt singurii care produc o asemenea teorie. Vezi Eric Beckett Weaver, „Madness in the Media: An anthropological discussion of the significance of theories of cultural and historical primacy illustrated with examples from Hungary and Serbia”, în RFE/RL *East European Perspectives*, vol. 4, nr. 3, 2002, disponibil la: http://www.rferl.org/eepreport/2002/11/23-131102.html.

34 Pentru o analiză sintetică, dar lucidă a protocronismului vezi K. Verdery, capitolul V, „Protocronismul românesc”, în *Compromis și rezistență*, pp. 152–203.

națională înseamnă „apărarea modernității și a europenismului, a deschiderii către universal”[35]. Pentru reprezentanții ei nu există incompatibilitate între ideea națională și cea europeană, între tradiția locală și cea universală, cele două fiind legate de „ideea deschiderii spre lume și spre modernitate, ideea modernizării prin (re)racordarea la reperele europene și universale”[36]. Din această perspectivă, eforturile autohtoniștilor înseamnă „instrumentalizarea politică” a identității naționale prin „excese naționaliste”[37]. Așadar, o sarcină importantă este depolitizarea identității naționale, protejând „puritatea” sa și forma sa „adevărată”, aducând practic o corectură variantei de stat. Europeniștii încearcă de fapt dovedirea unei filiații directe cu expresia istorică a națiunii, fără medierea Statului. Cu alte cuvinte, reclamă națiunea fără amestecul Statului-Partid. De cealaltă parte, Statul-Partid are nevoie de acest rol al medierii pentru propria legitimare, văzându-se într-un rol de moașă a întrupării națiunii în istorie.

În contextul cercetării de față, pentru a cartografia această complexă raportare, vom analiza nu atât particularitățile discursului fiecărei tabere, cât mai ales punctele de intersecție și tensiune dintre acestea, urmărind, așadar, temele și ideile transversale. Pentru structurarea acestei cartografieri am identificat trei narațiuni identitare principale, ce reunesc multe dintre aceste convergențe și consonanțe. Acestea le-am sintetizat ca fiind: universul rural și ontologia etnică sau identificarea lumii țărănești ca depozitară a unei cunoașteri unice și transcendentale, ce definește ființa națională; dizolvarea în istorie sau amenințarea permanentă a excluderii din istoria marilor civilizații și urgența includerii în aceasta; formele fără fond sau problema importării unor idei occidentale fără o adaptare locală, ducând la pierderea identității locale și deci, a demnității în raporturile culturale și politice globale.

Țăranul și universul arhaic: între metafizică și manipulare

Prima narațiune la care ne vom opri este cea a promovării universului rural și a figurii țăranului ca soluții ale specificului național în fața imperativului modern al afirmării naționale pe arena mondială. În acest scenariu, tradițiile lumii arhaice includ lumea țărănească cu îndemânarea ei manuală și producția ei de obiecte, ortodoxia care o definește, dar și dimensiunea străveche a tradițiilor țărănești ce datează dinainte de modernitate și dinaintea convertirii la creștinism. Grupuri și intelectuali diverși vor evoca acest univers imaginar pentru a acorda legitimitate propriei versiuni asupra naturii ființei naționale. Vom urmări în special acele contribuții ce devin ambigue și cele ce afectează mai multe grupuri, aflate în tabere intelectuale percepute ca opuse.

Anca Vasiliu, la acea dată muzeografă și critic de artă, elaborează una dintre cele mai sofisticate perspective asupra universului rural. Distanțându-se clar de discursul standard al puterii despre sat, țăran și arhaism, Vasiliu este un personaj-cheie al taberei europeniste. Abordarea ei teoretică în cadrul studiului istoriei artei poate fi calificată ca un estetism cu o pronunțată componentă metafizică, ea fiind și o entuziastă susținătoare a grupului neo-bizantin. Într-o scurtă reflecție asupra istoriei picturii românești, gândită ca „o încercare pentru o analiză metafizică”, ea definește eforturile picturale ale neo-bizantiniștilor ca pe „un angajament energetic și bi-vocal de la sistemul iconografic bizantin la prezența coerentă a unui Model”[38]. Moștenirea bizantină este pusă într-o legătură strânsă cu universul rural: scriind „despre pământ”, autoarea construiește o rețea complexă de semnificații în care felul în care țăranii se raportează la pământ este fundamental pentru spiritualitatea satului, transmițând „lecția fixității ritualice a ființei”[39].

Anca Vasiliu organizează (curatoriază și produce, în colaborare cu Wanda Mihuleac) în 1986 o expoziție de artă contemporană la Muzeul Satului, unde și lucra, expoziția *Locul – faptă și metaforă*. În următorul an, ea publică un eseu ce comentează proiectul. Eseul, intitulat „Elogiul satului românesc”, își ia numele și cea mai importantă inspirație din teoriile despre satul românesc ale lui Lucian Blaga. Filosof recent reabilitat[40], Blaga fusese ținut în arest la domiciliu și i s-a interzis publicarea. În discursul

35 Mircea Martin, „Cultura română între comunism și naționalism”, în *Revista 22*, 8 numere, 2002: I (23 septembrie), II (31 octombrie), III (11 noiembrie), IV (ianuarie), 2003; V (17 februarie), VI (10 martie), VII (16 iunie), VIII (23 iunie). Accesat online: www.revista22.ro, fără paginație. Pentru citatul de aici vezi secțiunea IV.

36 *Ibidem*, secțiunea II.

37 *Ibidem*, secțiunea III.

38 Anca Vasiliu „Postbizantinismul românesc și modelările sale”, în *Arta*, nr. 2, 1986, p. 34.

39 Anca Vasiliu, „Despre pământ”, în *Arta*, nr. 4, 1987, p. 9.

40 Vezi dosarul despre Lucian Blaga, „Un dosar-problemă: D120 Artă/Cultură”, în Ioana Diaconescu, *Scriitori în arhivele CNSAS*, București, Fundația Academia Civică, 2012, pp. 267–296.

de recepție adresat Academiei Române în 1936, Blaga vorbește despre „singura prezență vie încă, deși nemuritoare, nemuritoare deși așa terestră, despre unanimul nostru înaintaș fără de nume, despre: satul românesc”[41]. Tocmai această definiție a satului românesc ca fiind depozitarul identității românești este și cea folosită în expoziție.

Alegerea locului pentru această expoziție, Muzeul Satului, este foarte importantă: un întreg grup de artiști și critici îi devin atașați, consolidându-și apetența pentru universul rural. Pentru Claude Karnoouh, efortul mitizării țăranului prin instituțiile care se ocupă de el – etnografie, muzee etnografice – stă în centrul proiectului statului-națiune în România modernă[42], inclusiv în timpul regimului Ceaușescu. Conform cercetătorului, tocmai prin aceste instituții ale muzeelor etnografice cultura arhaică este nu doar instituită ca valoare, ci și manipulată. Obiectul produs în această lume arhaică este extras din contextul său, îi este acordat un statut total nou, statutul de obiect de artă, și este plasat apoi în propriul cimitir, muzeul etnografic. Spectacolul arhaicului este mai întâi înscenat în aceste instituții și în Expozițiile Universale din secolele XIX și XX. Mai târziu, în perioada Ceaușescu, el intră într-o nouă fază. Spectacolul arhaicului este partea centrală în ceea ce Claude Karnoouh numește cultura etno-națională de masă a regimului Ceaușescu. Înscenând tradiția în muzee, expoziții și festivaluri (mai ales în Festivalul Cântarea României), spectacolul arhaicului – de fapt, o interpretare mai degrabă *pop* a formelor estetice tradiționale – devine dominant în anii ’80. Potrivit autorului, funcția pe care muzeul etnografic și spectacolul tradiției arhaice o îndeplinesc este dată de necesitatea creării unui spațiu pentru o „identitate națională puternică față de inconsistența extremă a experienței existențiale”[43].

Pe această linie, de la începutul anilor ’80 putem observa înmulțirea articolelor provenind din domeniul etnografiei sau al istoriografiei artei medievale în paginile revistei *Arta*. Suprapunerea între artă și etnografie anunțată de Karnoouh odată cu apariția muzeului etnografic este foarte prezentă în această perioadă. Etnologul Paul Petrescu devine în anii ’80 un colaborator constant la revista *Arta*. Într-unul din articolele sale el insistă asupra potențialului obiectelor „tradiționale” produse industrial de a exprima mult căutata (de către reprezentanții discursului naționalist) sinteză dintre arhaic și modern. Vederea unor asemenea obiecte într-o expoziție produce „plăcerea transpunerii pe coordonatele istoriei românești către un trecut distant”[44]. Această experiență este ceea ce legitimează expunerea alăturată a unor lucrări de artă produse de artiști profesioniști, a unor obiecte produse de meșteșugari și a unor obiecte produse industrial (cum e cazul Festivalului Cântarea României). Din perspectiva lui Paul Petrescu, artistul și etnograful sunt figuri ce trebuie să devină mai apropiate, întâlnindu-se în contexte variate: la Cântarea României, între paginile unui articol în care etnograful analizează artistul sau pur și simplu în industrie. În această ultimă situație, cei doi „asistă” meșteșugarul în „păstrarea calităților tradiționale” ale unui anumit obiect, dar mai ales atunci când e vorba de crearea de noi obiecte. Prin cooperarea unui artist cu un etnograf și un meșteșugar, „originalitatea și autenticitatea nu sunt anulate în activitatea creației și producției”[45].

Figura țăranului devine o prezență constantă în paginile revistei *Arta*, aspect reflectat și în expozițiile de artă ce tematizează universul arhaic. În 1982 au loc două expoziții ce se încadrează în această categorie: *Țărănimea în lupta revoluționară pentru progres social și împlinirea socialismului în România* din București și *Satul: suport și rădăcini* din Timișoara. Prima, o expoziție oficială montată într-una dintre cele mai importante săli de expoziție din capitală (Sala Dalles), este o ilustrare potrivită a spectacolului arhaicului. Aceasta cinstește universul țărănesc prin prezentarea unei mari cantități de obiecte create atât de profesioniști, cât și de amatori. Cea de-a doua expoziție a fost curatoriată de Ileana Pintilie și a inclus artiști importanți ai scenei timișorene. Mai degrabă neobservată, expoziția concepe satul ca pe o temă largă, ce include nu numai lucrări care fac explicit referințe la tradițiile țărănești, ci și lucrări care pot fi asociate stilistic cu o estetică arhaizantă și cu tehnici plastice și de meșteșug pre-moderne. Magda Cârneci scrie o recenzie a expoziției *Satul*[46] și profită de ocazie pentru a-și exprima propria

41 Lucian Blaga, „Elogiu satului românesc”, în *Izvoade – eseuri, conferințe, articole*, București, Editura Minerva, 1972.

42 Claude Karnoouh, *Inventarea poporului-națiune. Cronici din România și Europa Orientală 1973–2007*, traducere de Teodora Dumitru, Cluj, Idea Design & Print, 2011, pp. 121–164.

43 *Ibidem*, p. 158.

44 Paul Petrescu, „Universul domestic românesc”, în *Arta*, nr. 10, 1979, pp. 34–36.

45 Olga Horșia, „Meserie și măiestrie”, în *Arta*, nr. 9, 1983, p. 25.

46 Magda Cârneci, „Satul și Pământul – suport și rădăcini”, în *Arta*, nr. 7–8, 1982, pp. 46–48.

viziune despre tradiție: „Nu stă în puterea unui moment ori a unui decret să instaureze o tradiție, dar stă în puterea indivizilor s-o redescopere continuu, și astfel s-o reîntemeieze continuu". Ea încearcă să stabilească o diferență între tipul acesta de expoziție și tipul căruia îi aparține *Țărănimea*, folosind criteriul reprezentativității: care expoziție reprezintă mai bine universul țărănesc. Autoarea înclină balanța către expoziția *Satul*, care este un gen de eveniment creat cu „bună-credință" și din „nevoi spirituale reale", având potențialul de a duce la „o adevărată continuitate a adevăratei tradiții"[47].

Înscenarea istoriei

În contextul Războiului Rece, când marile conflicte ale începutului de secol s-au stabilizat și România ca stat și societate a fost împinsă dincolo de Cortina de Fier, istoria rămâne o miză importantă pentru elitele societății românești. Aceasta trebuie retroactiv reprezentată ca o narațiune ce plasează România de partea învingătorilor, nu doar în al Doilea Război Mondial, ci în general, scopul final fiind demonstrarea faptului că locul națiunii române în marea horă a națiunilor a fost deja câștigat.

Spectacolul lumii rurale este dublat de spectacolul istoriei moderne. Protagoniștii acesteia sunt „mari bărbați", figuri politice și militare ale unei noi istorii românești, care populează o întindere temporală imemorială, mergând până la anticii daci. Statului român îi este dată o nouă definiție, suplimentând-o pe cea conform căreia acesta este o formațiune politică modernă, guvernată prin lege. Această nouă definiție afirmă că statul constă și în etapele premergătoare constituirii lui ca formațiune politică, în ceea ce regimul denumea *voința* și *dorința* de a întemeia o asemenea formațiune. Așadar, statul român, văzut în continuitate cu statul dac, câștigă o istorie antică substanțială, veche de peste 2050 de ani.

De-a lungul anilor '80 sunt montate expoziții grandioase, ca de pildă *2050 de ani de la crearea statului centralizat și independent dac*, expoziții finanțate de regim, care celebrează statul român conform noii istoriografii[48]. Ele au scopul de a ilustra conștiința de sine a națiunii, un pas necesar în drumul spre modernitate. Aceste expoziții pun în scenă o anumită istorie, etnocentrică, naționalistă[49], iar toți artiștii și toate lucrările de artă prezentate în aceste contexte sunt în conformitate cu acest program. Artistul poartă responsabilitatea conștientizării și ilustrării vizuale a trecutului.

O abordare relevantă pentru acest discurs găsim în volumul lui Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, apărut în 1986[50]. În definirea poziției pe care artiștii trebuie să o adopte, Cosma îl citează pe Tudor Vianu, figură culturală și politică asociată direcției europeniste: „Pentru artiștii contemporani, Istoria este spațiul în care trăim și ne mișcăm – spune Tudor Vianu – spațiu vital legat de conștiința devenirii noastre în evoluția civilizației pe care o făurim."[51] Această comuniune dintre trecut și prezent, creând o sinteză între arhaic și modern, este invocată și când se discută lucrări de artă, al căror scop este definit astfel: ele „aduc dovada unei înțelegeri superioare a sensului istoric al dezvoltării noastre ca popor, a unei năzuințe irezistibile spre unitate"[52].

Lucrările de artă înscenează o reprezentare a istoriei ce trebuie să arate locul națiunii române în *Istoria* universală. Istoria națională devine o poveste a devenirii ființei naționale românești cu scopul educării contemporanilor pentru marele rol pe care această națiune îl are, dar mai ales îl va avea: „ne căutăm în paginile istoriei, ca într-o oglindă, chipul și ființa proprie, drumul străbătut prin timp, regăsind în desfășurarea evenimentelor devenirea noastră în lume"[53]. Această înțelegere ontologică a istoriei pare a fi un ecou al textelor generației criterioniste din perioada interbelică ce propun narațiuni despre artă, istorie și locul națiunii românești. În perioada regimului Ceaușescu, înscenarea reprezentării istoriei are însă un caracter spectaculos fără precedent. În această nouă etapă a reprezentării

47 *Ibidem*, p. 46.

48 Sunt șase astfel de expoziții, care au ca temă: *Crearea statului dac* (1980), *Țărănimea și rolul său în crearea socialismului* (1982), *Eliberarea socială și națională* (1984), *Victoria asupra fascismului și ziua națională a independenței* (1985), *Eroi istorici ai națiunii române* (1986), *Lupta națiunii românești pentru unitate* (1988). Am identificat aceste titluri în cataloagele consultate, coroborându-le, acolo unde a fost posibil, cu recenzii în revista *Arta*.

49 Pentru o sinteză a istoriografiei dezvoltate de regim vezi, de pildă, capitolul VI, „Istoriografia partinică: răscoala lui Horea și rescrierea istoriei", în Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, pp. 205–248.

50 Gheorghe Cosma, *Pictura istorică românească*, București, Meridiane, 1986.

51 *Ibidem*, p. 112.

52 Marin Mihalache, *Epopeea independenței*, catalogul expoziției, București, Meridiane, 1977, p. 14.

53 *Ibidem*, p.5.

istoriei în această manieră, Festivalul Cântarea României ocupă un loc de frunte. I se alătură expoziții de artă sau etnografie care completează tabloul a sute de lucrări de artă și a mii de oameni ce materializează viziunea istorică.

Inițiativele regimului în politica externă care dobândesc o anumită rezonanță pe plan internațional încep cu poziția împotriva invaziei Cehoslovaciei și vor continua mai ales de-a lungul decadei opt. Vizibile publicului sunt întrevederile cu oameni politici importanți ai vremii, ce sporesc percepția publică a faptului că regimul Ceaușescu a transformat România într-un jucător geopolitic[54]. Aceste evenimente se potriveau obsesiei mai vechi a lui Constantin Noica de integrare în marea Istorie. După cum observa Monica Lovinescu, Noica este în continuare – ca și perioada interbelică – preocupat de „integrarea majoră a României în circuitul valorilor universale"[55]. Această dorință „îl îndemna pe Noica și spre câteva iluzii dăunătoare probabil lucidității filosofice [...] el presupune că România ar fi azi, în propriii săi termeni, ridicată la ‚istoria majoră'"[56]. Dincolo de aceasta, regimurile socialiste par a reprezenta pentru Noica nu un sens exterior istoriei sau un vid istoric. El le integrează mai degrabă în dimensiunea violentă a Istoriei, iar societatea românească e văzută ca ajungând în această postură în mod arbitrar. Misiunea sa devine, astfel, o raliere la ramificațiile spirituale ale Istoriei, o cultură a părții bune a Europei.

Istoria mare în care crede filosoful este cea scrisă de statele occidentale, europene care sunt „locomotivele istoriei"[57]. Europa este însăși rațiunea Istoriei, ea conferind istoricitate, sens istoric oricui intră în contact cu ea[58]. În această perspectivă asupra sensului istoriei sau asupra raționalității ei este inclus, pentru Noica, și sistemul colonial: în sens hegelian, împlinirea spiritului se realizează prin cucerirea lumii de către statele europene. Astfel, expansiunea Europei de Vest este motivată nu de „oarba sete de putere, ca în expansiunea mongolă, ci de curiozitatea dezinteresată a spiritului"[59]. Locul culturii europene în istorie este rezumat prin trei principii: „1. nu putem decât câștiga; 2. nu avem nimic de pierdut; 3. merită să încercăm"[60]. Aceasta este înfățișarea istoriei în care el speră ca societatea românească să se integreze. Pe de altă parte, există și o altfel de istorie.

Istoria locală, al cărei ritm este dat de capriciile regimului politic, este o asemenea altfel de istorie, mai mică, mai meschină. În fața acestei istorii Noica refuză implicarea, promovând modelul retragerii în cultură, preluat de cei apropiați lui și devenind, totodată, un model etic pentru întreaga tabără europenistă. Refuzul istoriei la Noica este refuzul confruntării cu situația politică și socială a epocii sale. Pentru Gabriel Liiceanu această abdicare de la prezent, tradusă prin „culturalism" sau „școala voluptoasă a culturii", este salvarea din fața istoriei, a infernului. Liiceanu descrie astfel misiunea grupului noicist: „aveam de trecut moștenirea celor din interbelic pe celălalt mal al istoriei"[61].

„Periferia peste tot și centrul nicăieri"[62] sau din nou despre formele fără fond

Am accentuat deja importanța relației cu Occidentul european atât în politicile culturale ale regimului, cât și în principiile orientării europeniste în sfera culturală. Verdery remarcă, la rândul său, rolul fundamental al unui Occident simbolic în disputele intelectuale. Numeroase argumente în cadrul acestor dezbateri sunt bazate pe o revendicare de la Occident sau pe revocarea Occidentului. Centralitatea acestui aspect în negocierea legitimității celui ce spune ce și cum este națiunea poate fi trasată către două mari surse. Prima este logica Războiului Rece. În această logică, cele două mari tabere aflate în

54 Vezi o sinteză cu privire la studiile despre politica externă a României în Emanuel Copilaș, „Politica externă a României comuniste: anatomia unei insolite autonomii", în *Sfera Politicii*, nr. 152, 2010. Disponibil la: http://www.sferapoliticii.ro/sfera/152/art09-Copilas.html.

55 Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte*, vol. II, București, Humanitas, 1993, p. 94.

56 *Ibidem*.

57 Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București, Humanitas, 1993, p. 36. Prima ediție apare în limba germană: *De dignitate Europae*, traducere de Georg Scherg, București, Kriterion, 1988.

58 *Ibidem*, p. 37.

59 *Ibidem*, p. 173.

60 *Ibidem*, p. 184.

61 Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Cartea Românească, 1983, p. 64. Raportarea la Istorie se va schimba după 1989, când se ivește ocazia unui „rendez-vous cu Istoria". Acum, grupul acesta nu mai putea continua „să întoarcă spatele istoriei" și și-a asumat „sarcina readucerii României la normalitate și în Occident", p. 69.

62 Constantin Noica, „La o antologie filosofică Blaga", în *Steaua*, anul XXXVI, 1985, februarie, nr. 2, p. 19.

conflict – Uniunea Sovietică și complexul de alianțe economice și culturale ale zonei euro-atlantice – își recrutează diverși aliați din toată lumea. Odată ce România lui Ceaușescu a făcut pasul către o distanțare față de URSS, Occidentul rămâne tabăra firească. Cea de-a doua sursă ne interesează mai mult, ea constând într-o istorie vie și complexă a raportării permanente a intelectualității românești la Occidentul european. Această sursă este rezumată de Verdery astfel: „societățile Europei de Est sunt societăți subalterne, cu culturi subalterne luptând pentru recunoaștere într-o lume dominată de Occidentul mai puternic"[63].

În contextul acestei dinamici, ideea de autenticitate cunoaște o renaștere: din nou se pune problema formelor fără fond, însă de data aceasta altfel. Formele fără fond devin structurile statului comunist, deci nu ale statului în general, ci ale acestui stat în particular. Bazate pe raționalismul marxist și ethosul industrializării – cu propriile definiții asupra regimului de muncă, familie și viață comunitară – structurile statale nu sunt percepute pur și simplu ca opresive, ci ca ilegitime și străine. Ele sunt forme fără fond: structuri de organizare a vieții individuale și colective ce nu au legătură cu specificul culturii și societății românești. Ceea ce este însă autentic și însuflețește specificul național este, conform direcției europeniste, efortul înscrierii producției culturale locale în cea occidentală. Dacă e să fie fidelă propriei istorii, cultura românească trebuie să aibă un caracter european.

Pentru direcția autohtonistă însă, autenticitatea este de găsit printr-o atenție aproape exclusivă acordată formelor culturale produse local. În binecunoscutul său eseu[64], Edgar Papu identifică protocronismul românesc în multe teorii, mișcări și orientări estetice. El afirmă, de exemplu, că scriitorii și oamenii de știință de la începutul secolelor XVII și XVIII, ca purtători ai ethosului românesc, au creat lucrări ce anunță Barocul și Romantismul cu cel puțin un secol mai devreme. Ceea ce ne interesează pe noi cel mai mult este felul în care autorul detaliază această teorie. El începe prin afirmarea discrepanței dintre „forțele noastre creatoare și cele ce le receptează și apreciază"[65]. Autorul se apropie astfel de ideea conform căreia cultura nu înseamnă doar producerea unor mari lucrări de artă, ci și distribuirea lor prin canalele de comunicare, cu alte cuvinte distribuția globală a puterii. El pledează, prin urmare, pentru preocuparea intelectualilor români nu doar pentru producția culturală locală, care oricum are o valoare ridicată, ci și pentru ca ei să vegheze la receptarea corectă a acesteia de către ei înșiși și lume. Reflectând la locul inferior, nemeritat al culturii românești în contextul global, intelectualii ar trebui să-și îndrepte eforturile către corectarea acestei probleme. Protocronismul este un instrument care le permite să dovedească locul „de drept" al românilor alături de „marile națiuni" ale lumii.

Mircea Martin scrie retrospectiv despre articolul lui Papu, arătând că intenția acestuia era rezumată în următorul imperativ: „mentalitatea autohtonă trebuia să se schimbe în sensul conștientizării priorității și al renunțării la complexele de inferioritate pe care înclinația imitativă le genera în mod continuu"[66]. Martin vede gestul lui Papu ca pe o critică activă a consecințelor negative ale unei auto-reprezentări a culturii românești eronate, bazate pe percepția occidentală asupra istoriei societății românești. Încercând să corecteze aceste neajunsuri, autorul nu era conștient că deschide o nouă direcție în discursul identității naționale, dar nici nu s-a opus ei, când aceasta s-a produs. Critica sa era una „internă", în timp ce atitudinea culturală dezvoltată de adepții săi era exterioară, referindu-se la relația dintre centru și periferie și respingând „dominația culturală a Vestului"[67]. Anti-occidentalismul taberei autohtoniste aduce în prim-plan necesitatea subminării hegemoniei occidentale și a contracarării mecanismului de putere identificat de Papu, însă bazate pe un naționalism șovin, formulat printr-un limbaj de lemn specific. O frază tipică este: „cultura română nu este o cultură subalternă, iar drumul către propriile-i valori nu trece prin Occident"[68].

---

63 Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 73. Verdery folosește sensul dat de studiile despre condiția de subaltern (Subaltern Studies) termenului gramscian „subaltern", sens ce a devenit larg răspândit în special în anii '90. Pentru o sinteză a istoriei conceptului vezi El Habib Louai, „Retracing the concept of the subaltern from Gramsci to Spivak: Historical developments and new applications", în *African Journal of History and Culture* (AJHC), vol. 4, nr. 1, ianuarie 2012, pp. 4–8. Acest sens poate fi definit astfel: condiția de subaltern se referă la un statut de rang inferior și subordonat ocupat de grupuri, clase sau societăți ce nu beneficiază de pe urma hegemoniei economice și culturale euro-atlantice.

64 Edgar Papu, Protocronismul românesc, pp. 8–11.

65 *Ibidem*, p. 9.

66 M. Martin, Cultura română, secțiunea II.

67 *Ibidem*.

68 A.D. Rachieru, *Vocația sintezei. Eseuri asupra spiritualității românești*, Facla, Timișoara, 1985, p. 40.

Câțiva ani și câteva sute de pagini de teorie protocronistă mai târziu, Andrei Pleșu publică „Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului”[69] în aceeași revistă, *Secolul 20*, în care apăruse articolul lui Papu. Un eseu complex, textul poate fi considerat o puternică afirmație personală privind identitatea națională și rămâne unul dintre textele cele mai importante ale taberei europeniste despre proiectul național.

Criticând subtil, dar ferm, patriotismul oficial, el pledează pentru un „patriotism prospectiv”, în care ceea ce stă înaintea unei națiuni este cel mai important. În această perspectivă, creatorul cultural trebuie să se orienteze către viitor, să aibă ca țel crearea unor forme culturale ce se pot măsura cu mari realizări ale Occidentului european. O concentrare prea mare asupra dezvoltării specificului național, într-un patriotism excesiv, dar superficial, va izola cultura românească și nu va duce la recunoașterea ei mondială. Adevăratul patriotism este cel în care alegerile pe care le faci ca agent cultural sunt îndreptate către receptarea pozitivă și apreciativă pe plan european, și nu numai a producției locale. Ori, o asemenea apreciere poate surveni doar atunci când preiei formele culturale „universale” produse de cultura occidentală și le modelezi pe datele culturii locale. În final, rezultatul ar trebui să vorbească concomitent despre local și universal, de asemenea manieră încât să fie recognoscibil pentru autoritatea culturală occidentală.

În viziunea asupra identității naționale a taberei europeniste, Occidentul european este un centru de nechestionat. Hegemonia sa culturală nu este doar recunoscută – lucru de altfel admis și de protocroniști –, ci viziunea intelectualilor alternativi recunoaște apăsat, sus și tare Occidentul ca fiind centrul. Această poziție filo-occidentală este dublată de modul sofisticat de a privi națiunea și, mai ales, relația ei cu această reprezentare a centrului. Europa, un concept mai degrabă geografic pentru regim, capătă semnificații complexe și foarte importante în această narațiune. Marcați de narațiunea triumfalistă a istoriei modernității occidentale, europeniștii văd Europa ca pe un tărâm al civilizației, al rafinamentului culturii și al subtilității gândirii umane. În acest sens există o credință în legitimitatea definirii Europei. Discursul lor afirmă dreptul de a defini ce este Europa, drept ce revine reprezentanților acestei tabere în virtutea unei genealogii intelectuale și a unei moșteniri de opere create printr-o interacțiune complexă cu datele culturale occidentale.

Astfel apare ideea remarcabilă a negării logicii Războiului Rece, a unei Europe divizate, și a afirmării unei singure Europe. În ianuarie 1987, la un simpozion ținut la Paris cu titlul *Identitate Culturală Europeană*, Dan Hăulică afirmă că diviziunea Europei ar trebui depășită prin evitarea concentrării asupra unei definiri limitate Europei. El respinge, astfel, conceptele de Europă de Est și Europă Centrală. Mai degrabă, din perspectiva sa, Europa este o entitate indivizibilă, iar „solidaritatea europeană” nu înseamnă doar amintiri comune, dar și proiecte comune de viitor și „încredere în soarta comună a umanității și în pace”[70]. Această nostalgie a comuniunii europene – o ficțiune din punct de vedere istoric, de altfel – este comună, deși în formulări mai rafinate, întregii tabere europeniste. O Europă modelată de tradițiile iluminismului ar trebui deci recuperată sau protejată în miezul unui context istoric potrivnic. Pentru Constantin Noica, contextul nefericit al Războiului Rece produce nu atât opresiune sau conflicte false, ci „periferie”: „în lumea aceasta în care periferia e peste tot și centrul nicăieri”[71].

Ceea ce leagă articolele lui Pleșu și Papu, deși autorii lor aparțin unor tabere ideologice diferite, este reprezentarea similară a universalului și convingerea că a accede la el, într-un fel sau altul, este o necesitate pentru cultura românească. Această nevoie vine dintr-o continuitate istorică cu idei similare ce străbat genealogii intelectuale care pot fi trasate înapoi, către mijlocul secolului XIX. Motivația acestei necesități este o urmare a proceselor de colonizare, și deci a colonialității ca parte integrantă a modernității occidentale[72]. Aceasta desemnează un proces complex de afirmare a hegemoniei formelor și ideilor modernității occidentale dincolo de istoria colonialismului administrativ și incluzând spații geografice relegate în poziția de periferii și semi-periferii globale, cum este în acest caz România. Dorința apartenenței la Europa este fundamentală pentru proiectul statului modern în Europa de Est

69 Andrei Pleșu, „Rigorile ideii naționale și legitimitatea universalului”, în *Secolul 20*, nr. 1–2/240–242, 1981, pp. 189–196.

70 RSR, nr. 8, 23 iunie 1988, pp. 33–34.

71 C. Noica, La o antologie filosofică Blaga, p. 19.

72 Pentru conceptul de colonialitate vezi Aníbal Quijano, „Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, în *Anuario Mariateguiano*, 9–1997, pp. 113–22; Aníbal Quijano, „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America”, în *Nepantla: Views from South*, 2000, pp. 533–80; Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.

și este, din momentul în care marchează puternic elitele politice și culturale, parte integrantă a oricărui proiect identitar[73]. Important de observat este că în dinamica colonialității, și în cadrul acestei dorințe, apartenența trebuie menținută în stadiul de promisiune, niciodată împlinire. Cu alte cuvinte, o (semi-) periferie ce vrea să devină parte din Europa nu va face parte niciodată din ea cu adevărat, fiind necesară ca (semi-)periferie pentru stabilitatea colonialității.

În contextul Războiului Rece, lipsa integrării este pusă pe seama ilegitimității regimurilor politice, a aruncării „arbitrare" de o istorie meschină și indescifrabilă în tabăra pierzătoare a celui de-al Doilea Război Mondial – o răpire, de fapt, a societății românești (și a Europei de Est, până la urmă) de la destinul său european. Devine misiunea grupurilor europeniste de intelectuali de a ține vie atât dorința apartenenței, cât și memoria cețoasă a unei apartenențe trecute. Expresia specifică a acestei dorințe este explorată în secțiunile următoare.

„Noi (nu) suntem Europa." Canonul și accesul la universalitate

La începutul acestui text am menționat referința lui Ceaușescu la unul din marile nume ale canonului occidental, reliefând ceea ce considerăm a fi o trăsătură importantă în dinamica relației regimului Ceaușescu cu sfera intelectuală: dorința comună de a crea un nume – cultural și politic – României, astfel încât ea să stea alături de marile realizări ale istoriei. Leonardo da Vinci este aici o metonimie pentru întregul canon occidental. Secretarul general al partidului știa foarte bine aspirația intimă a majorității sferei intelectuale: de a fi acolo, alături de marile nume ale culturii occidentale, în canonul impus întregii lumi. O observație interesantă a Magdei Cârneci ne oferă un indiciu cu privire la importanța acestei reprezentări a canonului. Analizând relația dintre arta contemporană din România anilor '70 și '80 și cea din contextul european, autoarea observă forța particulară pe care aceasta din urmă a avut-o în evaluarea celei dintâi. În epocă, „arta care cita sau făcea aluzii la arta occidentală a ‚lumii libere' primește un prestigiu cultural special. Simpla citare și chiar accesul la informație devine un fel de capital cultural, transformat în autoritate culturală."[74]

Acest lucru este posibil doar în condițiile persistenței și cultivării unei aplecări europeniste chiar și în perioada de început a regimului socialist în România, perioadă ce s-a remarcat prin anti-occidentalism. Astfel, vedem la lucru o formă de autoritate indirectă a Occidentului și a Europei prin care acestea devin semnificanții libertății și subversiunii. Această autoritate indirectă, încă eficientă, se datorează nu doar capacității unei pături intelectuale de a o menține, ci în special dinamicilor globale ale Războiului Rece, dinamici ce nu au reușit să destructureze hegemonia modernității europene în lume[75]. Unul din indiciile acestei dominații îl găsim, pentru sfera artelor vizuale, în structurile narative ale istoriografiei moderne a artei. În contextul românesc postbelic, abordarea dominantă în istoriografia de artă este inspirată de analiza formalistă. În această narațiune, istoria este o traiectorie liniară progresivă a succesiunii stilurilor. Istoria artei naționale este povestea subiectivității trans-istorice a ființei etno-naționale în drumul său către îndeplinirea destinului de stat independent. Motorul acestui proces al facerii istoriei artei naționale este conștiința de sine a neamului. Un rol important în înțelegerea aceasta este jucat de cărțile de istorie a artei, volume monumentale ce documentează istoria artei românești.

Este relevant să urmărim sintezele cuprinzătoare, cum ar fi *Arta românească modernă și contemporană* a lui Vasile Florea. Aici modernul este definit ca atribut definitoriu pentru istoria artei românești[76]. Lucrarea începe prin a afirma că „vocația europeană a culturii românești s-a manifestat pe multe nivele din cele mai vechi timpuri" și că „pe cât condițiile istorice și structurile economic-sociale au permis-o, ei [românii] și-au adus o contribuție originală importantă la făurirea continentului. Departe de a fi un fenomen de mimetism sau un conglomerat de elemente eterogene împrumutate, cultura românească se prezintă ca o sinteză spirituală majoră între cele două mari arii ale civilizației medievale europene."[77] Autorul simte nevoia să reafirme constant certitudinea conștiinței europene prezente

73 Walter Mignolo și Madina Tlostanova, „Theorizing from the Borders. Shifting to Geo-Body Politics of Knowledge", în *European Journal of Social Theory*, nr. 2, vol. 9, 2006, pp. 205–221, aici p. 212.

74 Magda Cârneci, *Artele plastice*, pp. 243–252.

75 Immanuel Wallerstein, „The world system after 1945", în *Eurozine*, 2011. Disponibil la: http://www.eurozine.com/articles/2011–04–29-wallerstein-en.html.

76 Vasile Florea, *Arta românească modernă și contemporană* (vol. II), București, Meridiane, 1982.

77 *Ibidem*, p. 5.

în toată cultura românească, re-asigurând cititorul cu privire la legitimitatea unor asemenea afirmații. Secolul al XIX-lea înseamnă debutul unei perioade în care se manifestă o „intensă gravitare către Occident". Este începutul unui „serios efort al culturii românești de a se alinia și sincroniza cu tot ce era mai avansat în Europa apuseană și centrală"[78].

Pe măsură ce narațiunea se dezvoltă, drumul modernității pe care arta românească l-a adoptat își găsește expresia în tematica națională: „abolirea iobăgiei, unirea tuturor românilor sub același stat și câștigarea independenței naționale – toate acestea sunt idealuri la care mulți pictori ai vremii subscriu"[79]. Gradual, națiunea devine expresia privilegiată a modernității, o etapă pe care cultura românească trebuie să o împlinească pentru a-și putea legitima locul în panteonul valorilor universale. În dezvoltarea acestei narațiuni, Vestul rămâne o autoritate nechestionată, o entitate simplificată ce emană valoare și calitate.

Autorii unor astfel de narațiuni recurg la cadrul occidental și canonic al dezvoltării stilurilor și epocilor în istoria ethnosului românesc. Se poate observa în formularea lor și un alt aspect ideologic: atenuarea caracterului plurietnic în istoria regiunii. Națiunea – cel mai adesea în înțelegerea ei mono-etnică – devine expresia privilegiată a modernității. Timpul prezentului este definit de Ion Frunzetti ca timpul în care „poporul român" este „mai vrednic ca oricând în trecut să fie considerat un factor de cultură în lume"[80]. Autorul lansează ideea conform căreia construirea de sine a specificității naționii române este de așa natură încât ea este deja integrată în dezvoltarea modernității.

Ion Frunzetti, unul dintre cei mai importanți și influenți critici și istorici de artă ai secolului XX, critică aspru condiția artei contemporane și ceea ce el definește ca „depersonalizarea" artei sau pierderea specificității locale. Rolul pe care artistul român ar putea să-l joace în lumea globală a artei ar fi acela de a păstra și aduce aminte de necesitatea modernității de a se referi la tradițiile premoderne și de a le onora. Aceasta este cea mai legitimă dinamică în care un artist român se poate înscrie atunci când își dorește să fie integrat în istoria globală a artei. În plan intern, artistul ar putea avea rolul revelării către mase al adevăratului chip al naționii[81].

Europa este o temă constantă în paginile revistei *Secolul 20*. Ideea de Europa ce se conturează în această dinamică a dorinței este capabilă să atenueze dihotomia Est/Vest și să neutralizez opoziția național/universal. Dihotomia Est/Vest este văzută ca un produs al Războiului Rece, idee ce nu reflectă realitatea schimburilor culturale. Apartenența la Europa este în același timp o realitate și un deziderat. Este, cu alte cuvinte, un program care are o tradiție și care trebuie mereu reînnoit, re-asumat, presupunând un angajament permanent. Dosarele despre Europa, apartenență sau universalitate, publicate constant în paginile revistei sunt menite să furnizeze argumente pentru acest program. Într-un asemenea dosar, citatele din intelectuali ca Alecu Russo, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Tudor Vianu, George Călinescu sunt alese pentru a susține ideea apartenenței la Europa și efortului către această apartenență.[82] Meritul publicației, după spusele redactorului-șef, constă în „capacitatea unei dinamice inserții în circuitul cel mai elevat și autentic al culturii contemporane". Eforturile au fost îndreptate către livrarea unei producții culturale „vii", departe de o comodificare consumeristă, un „chewing-gum intelectual"[83].

Posibilitatea de a accede la acest obiect al dorinței – Occidentul european, ce posedă calități impresionante – este asigurată de anumite trăsături structurale atribuite culturii românești: Hăulică identifică un „destin adânc al culturii românești", exprimat în capacitatea de a integra, de a sintetiza „marile valori universale". Astfel, în mod structural, o trăsătură centrală a culturii românești este să arate că nu există incompatibilitate între „universal" și „național".[84] Ideea de a fi rupți de tradiția europeană prin dinamica Războiului Rece trebuie tratată fie ca un accident istoric nefericit – cum face Noica – fie de-a dreptul negată, cum o face Vasile Ileasă: „Ar fi nedrept să se spună că țările socialiste s-au izolat de cultura occidentului european, când faptul este de notorietate generală că aceste țări, în anii

78 *Ibidem*.

79 *Ibidem*, p. 74.

80 Ion Frunzetti, *Pictura românească contemporană*, București, Meridiane, 1974, p. 6.

81 *Ibidem*, p. 9.

82 Vezi dosarul „Cultură și universalitate", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, pp. 42–49.

83 Dan Hăulică, „Dialectica universalității", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, pagini nenumerotate.

84 *Ibidem*.

socialismului, mai mult ca oricând înainte, au făcut apel, în numele dezvoltării proprii, la realizările de seamă ale culturii și științei de pretutindeni."[85]

Dan Zamfirescu, una dintre cele mai importante figuri ale taberei autohtoniste[86], publică un volum de articole scurte, reunite prin scopul comun al dovedirii poziției înalte pe care cultura românească o ocupă în lume. Conform narațiunii construite de el, pornind de la deja dovedita valoare a culturii românești, viitorul său va fi „un pas superior de unde va juca, în mod universal, un rol comparabil cu cel al marilor culturi"[87]. După autohtoniști, atunci când se scrie despre artă, orice expresie a prețuirii la adresa culturii occidentale ar trebui să fie doar o notă introductivă pentru „marea" calitate a culturii românești. Constanta comparație are în fundal presupoziția unei inferiorități proiectate a culturii românești, de unde o nevoie de constantă supra-compensare. Narațiunea-cadru protocronistă care contextualizează această percepție este rezumată de cercetătoarea Alexandra Tomiță astfel: pionieratul românesc în diferitele arii de cunoaștere probează geniul, maturitatea, aspirația. Românii sunt depozitarii unui mare număr de caracteristici excepționale, acestea deosebindu-i net de alte popoare. Geniul național nu poate fi oprit de vitregiile istoriei, iar specificul, originalitatea, exprimate în constanțe spirituale, au un substrat etnic complex. Astfel se explică eforturile agresive ale altor societăți de a marginaliza poporul român: din invidie și concurență. La nivel cultural, această agresivitate se manifestă prin boicot.[88]

O scurtă privire asupra producției de volume de istoria și teoria artei produse în acea perioadă va arăta că indiferent de conținut, undeva la începutul textului vom găsi o argumentare a apartenenței la canonul european (occidental). Narațiunea pe care acestea o pun în evidență este dominată de nevoia de a justifica apartenența artei românești la canonul european. Neglijarea acestei apartenențe în narațiunile occidentale reprezintă diferența dintre cele două tipuri de narațiuni. Ideologia de stat explică această neglijare prin motive politice: Occidentul își apără poziția, ce ar putea fi amenințată de rivali potențiali și ignoră producția culturală românească, la fel de valoroasă ca cea vestică. Narațiunea intelectualilor europeniști nu doar că nu insistă asupra acestei neglijări, ci alege să o ignore, dar indiferent de diferitele interpretări, ambele narațiuni eșuează în a lua o poziție critică în ceea ce privește hegemonia vestică. Exemplul istoriei artei este reprezentativ pentru toate narațiunile istorice.

Constantin Noica este cel care oferă cea mai coerentă și completă viziune a ce este Europa și cum se configurează ideea de canon din perspectiva taberei europeniste. Viziunea lui Noica nu este doar cea care va ghida înțelegerea Europei de către grupul din jurul său, dar va deveni și o reprezentare centrală pentru toată tabăra europenistă. Adresându-se unui virtual prieten din Occident, Noica are o atitudine mustrătoare, a „fratelui neluat în seamă (cum suntem toți pe aici), care cerșește pentru el și lume o îmbrățișare"[89]. De pe poziția unui „marginal", el dojenește Occidentul, invocând un lung șir de referințe ale culturii occidentale, dovedindu-și filiația prin cunoaștere. Aspectul violent, opresiv al acestei culturi nu-i scapă, însă pentru filosof, cultura spiritului a depășit exploatarea, opresiunea și, mai mult decât a le depăși, le-a mântuit: cultura europeană „a împânzit, a exploatat, e drept, dar a și educat cu valorile ei restul umanității", ducând la situația globală în care „aproape tot ce se întâmplă astăzi pe glob, și se va întâmpla mâine chiar în cosmos, poartă pecetea Europei". Colonialiști de altădată au devenit „corsari ai spiritului" și „asta schimbă totul"[90].

Cultura europeană nu este pur și simplu o „cultură între altele", pentru că ea „a educat și educă în continuare tot globul, după cum ea a descoperit restul lumii, iar nu restul lumii pe ea"[91]; astfel ea este *Cultura*. Celelalte sunt „parțiale", definite de filosof ca fiind doar niște „configurații culturale" niciodată „depline"[92]. Spre deosebire de configurațiile culturale, *Cultura* exprimă „o ieșire din condiția naturală

85 Vasile Ileasă, „Cultura, premisa păcii", în *Secolul 20*, nr. 8–10, 1983, pp. 1–9.

86 Dan Zamfirescu este plasat de cercetătoarea Alexandra Tomiță printre „jandarmii protocroniști", alături de Artur Silvestri, Eugen Barbu, Corneliu Vadim Tudor, Constantin Sorescu. Vezi Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă". Dosarul protocronismului românesc*, București, Cartea Românească, 2007, p. 189.

87 Dan Zamfirescu, *Via Magna*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 7.

88 Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă"*, pp. 23–34.

89 Constantin Noica, *Modelul cultural*, p. 10.

90 *Ibidem*, p. 11.

91 *Ibidem*, pp. 30–31.

92 *Ibidem*, p. 27.

a umanității"[93]. Această atitudine nu poate fi definită ca europocentrism pentru că, potrivit lui Noica, în secolul al XX-lea termenul nu mai e actual. Și asta pentru că această cultură europeană nu creează antagonisme cu alte culturi, ci „și-a extins ea valorile morale, ideologice, economice și de civilizație peste ele, europenizând în chip firesc tot globul"[94]. Modelul european este deci universal și democratic, el putând fi atins de oricine. Singurul risc pe care acest model îl prezintă este „să strivească sensurile tradiționale" ale culturilor cu care intră în contact în „expansiunea" sa[95]. Aici intervine sarcina intelectualilor locali de a păstra ce e valoros în produsele indigene și de a transla aceste valori în patrimoniul universal. Astfel trebuie privite și eforturile lui Noica de a crea o ontologie etnică, o filosofie ce izvorăște din idiomul lingvistic românesc și din cutumele populației rurale.

Argumentul pe care elita își sprijină revendicarea rolului de purtător al „autenticității" este reprezentarea națiunii printr-o structură elitistă. Pretenția legitimității în reprezentarea națiunii derivă din privilegiul înțelegerii și familiarității intime cu canoanele universale ale artei. În condițiile în care cultura ar reproduce, până la urmă, narațiunea națiunii propusă de regim, aceasta ar însemna o condamnare la perpetuă mediocritate față de marile valori universale ale culturii. În logica acestui discurs, poziția canonului occidental este foarte importantă: însăși autoritatea și validitatea lui nechestionată împinge argumentația europeniștilor înainte. Eforturile constante de a dovedi apartenența și de a legitima pretenția apartenenței depind discursiv de legitimarea primatului european, o legitimare a hegemoniei și superiorității – toate acestea fiind văzute ca forme de rezistență în fața Estului sovietic. Apropierea istoriei europene, identificarea cu genealogia civilizației occidentale, proiectarea unei reprezentări umaniste și raționaliste, profund eurocentrice, sunt nu doar tactici de definire a poziției în câmpul intelectual public și față de putere, ci sunt dictate de imperativele hegemoniei occidentale prin intermediul genealogiilor intelectuale de la care actanții culturali se revendică.

Canonul cultural – reprezentat, după cum am văzut în secțiunea precedentă, de realizări ale culturii occidentale – este, pentru cultura locală, o țintă ce trebuie atinsă. Dorința de a accede la canon este un scop pentru toate taberele intelectuale, iar diferențele constau mai ales în cum este văzut acest canon și cum este plasată cultura locală, atât istorică, cât și contemporană, în raport cu el. Universalul sau universalitatea, cuvinte vehiculate intens în orice text ce reflectează asupra naturii artei și culturii, se referă la un mod specific de a înțelege posibilitățile de a accede la canon. În mare, universalitatea se referă la modul prin care canonul poate fi vizat: însușirea unei caracteristici sau forme estetice ce face ca un produs cultural local oarecare să poată fi „citit" și recunoscut în acele contexte în care canonul e produs și impus. Așadar, când se vorbește despre universal și universalitate se trimite la o transformare și adaptare a producătorului cultural local (a intelectualului), necesare pentru ca recunoașterea să aibă loc. În acest proces al recunoașterii, relația cu Occidentul este în mod patent asimetrică. În timp ce pentru societățile ale căror culturi aspiră la recunoaștere (precum societatea românească) universalitatea este o „obligație, condiție de existență", din partea „țărilor avansate" se așteaptă „deschidere receptivă"[96].

Pentru tabăra europenistă, poziția universalistă este foarte sugestiv ilustrată de Andrei Pleșu. Pentru el, locul viitor pe care cultura românească îl va ocupa în configurarea universalului este de cea mai mare importanță. Autorul consideră că acest acces nu poate fi programat, nu poate fi pur și simplu intenționat cucerit[97]. Intelectualii care își asumă această misiune nu pot ști dinainte dacă scopul lor va putea fi atins. Mai degrabă, ceea ce ar trebui să-i preocupe este ce anume ar putea duce la eșec și cum ar putea fi el evitat. Patriotismul fals, retrospectiv și închis este o cale certă prin care se oprește includerea culturii românești în universalitate[98]. Împreună cu Pleșu, și alți intelectuali aparținând grupului național-europenist conturează o strategie specială de acces la universalitate: crearea unor lucrări (de artă) atât de autentic unice, încât comunică simultan un indigenism idiosincratic și universalitate. Cel mai bun artist ar fi cel ce găsește fragilul echilibru între cele două. Ralierea la civilizația europeană avea ca principală cale o explorare a modului prin care particularul poate traduce universalul, sau – în vorbele

93 *Ibidem*, p. 33.

94 *Ibidem*, p. 29.

95 *Ibidem*, p. 31.

96 Dan Hăulică, „Vocativul urgenței", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1980, pp. 216–220.

97 Andrei Pleșu, Rigorile ideii naționale, p. 192.

98 *Ibidem*, p. 193.

lui Katherine Verdery – „cum pot participa semnificativ culturile mici la o ordine globală dominată de alții”[99]. Noica este paradigmatic din acest punct de vedere: el spera să dea „un răspuns de dimensiuni europene (generale) bazat pe materialul românesc (particular)”.

Autohtoniștii leagă dezideratele accederii la canonul cultural de succesele politicii externe a regimului Ceaușescu. Pentru ei, o strategie de succes ar combina demersurile din politica externă și diplomație cu angajamentul intelectual. Într-o perioadă de real succes diplomatic al regimului Ceaușescu, Edgar Papu consideră că a venit „momentul psihologic să aplicăm o lovitură decisivă ignoranței și indiferenței ce mai dăinuie încă în jurul culturii pe care o reprezentăm”[100]. Astfel, relația cu „străinătatea” s-a îmbunătățit simțitor datorită renumelui câștigat în arena politică internațională. Din punctul de vedere al lui Papu, acest lucru este cu deosebire important, fiind „singura cale prin care un popor poate deschide ochii celorlalți asupra sa”[101]. În plus, narațiunea protocronistă aduce și o critică hegemoniei culturale occidentale, intelectualii înrolați în această tabără considerându-se „luptători împotriva boicotului cultural din Occident, ce viza descurajarea culturilor mici”[102].

Odată cu specificul său, protocroniștii observă în cultura românească o maturitate datorată unei vocații organice ce asigură continuitatea și progresul, ajungând astfel ca la sfârșitul secolului al XX-lea aceasta să devină evidentă. Organicitatea a inspirat și dorința de autonomie, făcând-o să reziste istoriei. Dreptul la universalitate fiind astfel bine argumentat, se trece la critica valorilor civilizației și a canonului european – punct ce-i desparte clar pe protocroniști de europeniști în privința ideii de universal. „În Occident se face abstracție de prioritățile datorate altor cercuri de cultură decât ale lor: *Graecum est, non legitur*. Nu este această atitudine suficientă un mod de a falsifica istoria culturii?”[103]

Noica abordează cu totul altfel relația Occidentului cu celelalte culturi, după cum am văzut în secțiunea precedentă. De pe poziția aceasta, el reflectează și asupra unui alt aspect al ideii de universalitate: cultura occidentală are această calitate excepțională din punct de vedere istoric de a fi devenit universală și de a ajunge azi „purtătoarea de cuvânt a globului”[104]. De-a lungul veacurilor ea s-a dezvoltat într-o asemenea manieră încât a produs forme culturale în care se pot regăsi alte culturi marcate de diferență. Doar prin această calitate a universalului este posibil ca „întregul glob (să stea) sub modelul european, la finele veacului al XX-lea”[105]. Aspectul violent și opresiv al modernității este justificat prin valoarea extraordinară a produselor culturale realizate de-a lungul secolelor, chiar și în condițiile violenței atroce a colonialismului. În contemporaneitate, conform lui Noica, a fost depășită această fază violentă, ajungându-se la ceea ce filosoful consideră o cultură universală, globală: peste tot, cultura europeană este „la ea acasă”.

Caracterizând această viziune ca fiind europocentrică, spunem doar jumătate din poveste. O cultură aflată istoric într-o poziție subalternă și care se autodefinește ca „mică” sau „marginală”, atunci când devine europocentrică este în postura reproducerii privirii coloniale, operând o identificare cu figura „stăpânului”. Universalitatea este un termen des folosit în literatura artistică, întotdeauna în legătură cu accesul la canonul occidental. Termenul se referă la „valorile universale”, un concept iluminist fundamental, ce afirmă posibilitatea schimbului produselor cunoașterii între culturi și națiuni pe baza unor limbaje presupuse universale, dar de fapt cu un caracter cât se poate de precis localizat: unul european, occidental. În câmpul artelor, acest limbaj este configurat de istoria stilurilor, ce conturează narațiunea artei moderne. Figurile care sunt purtătoarele acestui limbaj sunt mereu cele care dețin deja condiția universalității, și anume cele care știu cel mai bine cum să produci, recunoști și reproduci acest limbaj „universal”: bărbați occidentali, educați.

Este important să accentuăm faptul că întrupările subiectivității naționale în cadrul stabilit aici sunt mereu masculine, atât în canonul universal, cât și în cel național. În narațiunea naționalistă figura dominantă este militară și eroică. Observăm astfel că normele producerii canonului universal și cele ale producerii reperelor naționale coincid în termenii distribuirii de gen de tip patriarhal. Întâlnirea dintre

99 Katherine Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 257.

100 Edgar Papu, „Avem ce dărui”, în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1971, p. 58.

101 *Ibidem*: „Scânteia politică devine semnalul de atenție, care polarizează consecutiv un interes integral asupra poporului respectiv.”

102 Mihai Ungheanu, *Exactitatea admirației*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 462.

103 Edgar Papu, „Lumile unui romancier”, în *Luceafărul*, nr. 7 (1137), 18 februarie 1983, p. 5.

104 Constatin Noica, *Modelul cultural*, p. 36.

105 *Ibidem*, p. 35.

canon și națiune în normativitatea patriarhală este departe de a fi o coincidență, este mai degrabă o condiție fundamentală. Bazate pe continue procese de excludere, acestea sunt principii ale distribuirii puterii cu scopul creării de ierarhii rigide.[106]

O altă caracteristică importantă în discutarea universalității ca mod de accedere la canon este sentimentul urgenței. Este vorba de un sentiment al presiunii asumării principiilor etice și estetice pe care le pro-europenii le profesează, o urgență în a produce forme culturale în acord cu criteriile europeniste. Katherine Verdery atrage atenția asupra acestui aspect, notând că intelectualii europeniști „vorbeau despre ‚disperarea' cu care țările mici încearcă să-și definească locul în lume"[107]. Pentru cercetătoarea americană, martoră a dezbaterilor culturale și pasiunilor individuale ale protagoniștilor vremii, această trăsătură, ce se regăsește la grupurile europeniste, este remarcabilă: starea de urgență este traducerea intelectuală a unei situații de criză existențială generală și specifică. Cea generală se referă la atmosfera larg răspândită într-o societate marcată de lipsuri și îngrădiri; cea specifică se referă la perceperea intelectualilor europeniști de a fi marginali în ordinea puterii în câmpul lor profesional.

Credem însă că acest sentiment al urgenței este mai mult decât atât. Cu jumătate de secol înainte, generația criterionistă avea același sentiment al urgenței. Poate comune celor două sunt momentele istorico-politice de mare tensiune. Considerăm însă că le este comună și o percepție acută a rolului minor în cadrul distribuirii geopolitice a puterii. Urgența vine dintr-o percepție a posibilității unei neantizări istorice: cu alte cuvinte, este un mod de a se opune potențialul istoriei Mari – singura relevantă – de a nu-i lua niciodată în seamă, de a-i uita pur și simplu. Nu am înțelege universalitatea ca mod de accedere la canon fără înțelegerea acestei componente a urgenței.

Autonomia artei

Pe 11 octombrie 1979 cotidianul *Flacăra* publică un articol provocator cu titlul „Un orator printre scriitori"[108]. Autorul este Mihai Ungheanu, critic literar, redactor-șef la *Luceafărul* în anii 1970–1980 și membru marcant al taberei protocroniste. Acesta îl atacă pe Dan Hăulică, figură importantă a scenei culturale și revista sa, *Secolul 20*[109]. Unul dintre principalele puncte de atac este „perseverența într-o sferă pur estetică", evitând orice referință la faptele sociale. Acuzațiile continuă împotriva unui „stil snob". Tonul anti-elitist al articolului culminează în acuza de a fi persistat într-un câmp autonom, pur estetic al expresiei. Reacțiile defensive nu întârzie să apară. Într-o asemenea luare de poziție, revista *Secolul 20* este descrisă ca „o bibliotecă universală cu porțile deschise" și un „ambasador al culturii românești"[110]. „Sfera pur estetică" de care revista este acuzată corespunde „unei deschideri către Europa", participării la un limbaj „universal".

Episodul descris mai sus este doar una din izbucnirile unei tensiuni dintre cele două tabere intelectuale: în ce măsură o producție artistică poate fi și ar trebui să fie separată de sfera politicului. Tensiunea aceasta debutează cu reabilitarea lui Titu Maiorescu în 1963 și, implicit, a teoriei sale despre autonomia esteticului. Din acest moment se vorbește tot mai mult de distincția dintre artă și componente sociale sau politice, în primul rând pentru a diferenția noile scene culturale de epoca realismului socialist. Dacă inițial afirmarea autonomiei esteticului însemna ralierea la o genealogie intelectuală maioresciană, aceasta a integrat și alte valențe – în general de contestare a interferenței regimului politic în inițiativele din sfera intelectuală. Această poziție, tipică taberei europeniste, este foarte bine ilustrată printr-un interviu acordat de artistul Horia Damian[111] lui Gabriel Liiceanu. Pentru Damian, relația socialului cu arta ține și de o anumită legătură a artistului cu un public propriu. În această perspectivă, el menționează nostalgic capacitatea pierdută azi a artei tradiționale de a stabili o legătură intimă cu publicul său, de a-l reprezenta: „artistul tradițional avea mai multe șanse decât cel de astăzi în a realiza

106 Vezi Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 1999.

107 Verdery, *Compromis și rezistență*, p. 276.

108 Mihai Ungheanu, „Un orator printre scriitori", în *Flacăra*, 11 octombrie 1979, p. 41.

109 Revista *Secolul 20* și fondatorul său, Dan Hăulică, au primit în iunie 1987 Premiul cel Mare pentru Cea mai Bună Recenzie Dedicată Artelor din partea Centrului Federal Cultural și Artistic Georges Pompidou din Paris.

110 *Steaua*, 12 decembrie 1987, p. 62, apud RSR, nr. 8, 23 iunie 1988, fără mențiunea autorului.

111 Horia Damian (1922–2012) artist român, emigrează în Franța în 1946, unde își va dezvolta cu succes cariera artistică și unde va rămâne până la sfârșitul vieții. Aici, el devine o figură importantă pentru diaspora, fiind deopotrivă, în special în anii '80, un simbol al taberei europeniste.

o comunitate de trăire cu publicul său"[112]. Mai mult decât un regret, această observație încearcă să numească o realitate, legitimând astfel izolarea și elitismul artistului: „arta nu mai are astăzi puterea să scoată lumea pe străzi"[113]. Artistul poate accede la categoriile frumosului sau adevărului, însă nu mai poate să le transmită direct maselor de oameni, iar această imposibilitate este un fapt istoric, o condiție a modernității și nu depinde de ceea ce-și propune artistul. Afirmarea rupturii artistului de un public receptiv e un gest curajos în contextul regimului Ceaușescu.

În condițiile unui sistem cultural care acordă prioritate artistul popular și producției culturale populare – prin casele de cultură și cluburile de creație atașate spațiilor muncitorești – legătura dintre artă și „mase" este cât se poate de explicit ilustrată prin Festivalul Cântarea României. Damian, când vorbește despre scoaterea oamenilor în stradă, se referă direct la acest festival, el criticând acest aspect al sistemului cultural din perspectiva inautenticității sale. Arta scoate oamenii în stradă, însă o face prin exercițiul puterii și nu datorită unui principiu real al reprezentării. Cu toate acestea, identitatea națională continuă să fie o miză pentru toate grupurile de intelectuali. În mod curios, un anumit tip de patriotism este văzut ca fiind disjunct de dimensiunea socială sau politică a operei de artă.

Relația dintre patriotism și principiul autonomiei estetice este reliefată de Dan Hăulică în observațiile legate de artiști provenind din contextul românesc care au dobândit recunoașterea structurilor culturale occidentale, în speță George Enescu și Constantin Brâncuși. Cultivându-și autonomia și căutând originalitatea, aceștia își îmbogățesc opera cu autenticitate, transmițând „esența durabilă a originalității românești". Revendicarea unei poziții autonome se conjugă cu ideea de spirit critic: ce este „inseparabil de arta adevărată, este și patriotic"[114]. O observație asemănătoare este făcută de Mircea Martin când reflectează asupra semnificației deschiderii culturale de după 1965 și apoi asupra orientării naționaliste.

Din acest punct de vedere, relevantă este și campania anti-Lovinescu declanșată de tabăra autohtonistă. Desfășurată la mijlocul decadei nouă, aceasta viza denigrarea postumă a lui Eugen Lovinescu ca figură centrală a genealogiei intelectuale europeniste. Găzduită de toate periodicele regimului în frunte cu *Săptămâna*, campania a venit în continuarea unei serii de amenințări și atacuri asupra Monicăi Lovinescu la Paris[115].

Cârneci consideră principiul autonomiei artei una din ideile principale în cadrul transformărilor specifice ale scenelor de artă începând cu anii 1960[116]. Autonomia este văzută în relație cu sfera politică, un termen larg, descriind atât aparatul de putere efectiv (persoane, instituții), cât și modul prin care influența lui este propagată în societate (prin legi, decrete, cenzură, supraveghere). În funcționarea aparatului de putere scopul este de a obține o suprapunere perfectă între instituțiile statului/regimului politic și națiune. Principiul autonomiei, în analiza lui Cârneci, corespunde unui model estetic „produs din interiorul metabolismului artistic modern", în opoziție cu un „model politic artificial, impus de afară de către instanțe totalitare"[117].

Cârneci folosește dihotomia *art libre/art dirigé*[118], opunând idealului autonomiei estetice arta angajată sau arta pentru societate. Conform autoarei, opusul idealului autonomiei este „un tip de artă care nu mai este canalul de comunicare a individului către societate, ci exprimă o funcție socială, un comandament politic și un ethos al societății integrate"[119]. Dar ce, dacă nu aceasta, este afirmarea existenței identității naționale și al dezideratului de a o exprima artistic, livrând un tip de cunoaștere despre adevărata ființă națională românească?

O poziție diferită și singulară în epocă este cea a lui Octavian Paler, el însuși o figură controversată. Într-un eseu intitulat „Estetică și politică", publicat într-o revistă literară ce promovează opțiunea

112 „Gabriel Liiceanu în dialog cu Horia Damian", în *Secolul 20*, nr. 7–9, 1980, p. 17.

113 *Ibidem*.

114 Dan Hăulică, „Vocativul Urgenței", în *Secolul 20*, nr. 1–3, 1980, p. 218.

115 Despre campania împotriva lui Eugen Lovinescu vezi Mircea Martin, Cultura română, secțiunea III. Autorul consideră că este și o consecință a eforturilor regimului de a reduce la tăcere vocile de la Radio Europa Liberă, și în special pe cea a Monicăi Lovinescu, fiica criticului; de menționat este atacul asupra ei din 1977, ce s-a soldat cu spitalizare. Vezi Ion Mihai Pacepa, *Orizonturi Roșii*, București, Humanitas, 2010 (1987), pp. 12–13.

116 Magda Cârneci, *Artele plastice*, p. 227.

117 *Ibidem*.

118 *Ibidem*, pp. 239–242.

119 *Ibidem*, p. 241.

europenistă[120], el nu respinge legătura dintre politic și estetic. Dar afirmă că acestea pot deveni incompatibile dacă artele ar fi constrânse să servească *doar* unor scopuri politice. Un artist are de ales între trei poziții politice: fie împotriva „barbarismului", fie la mijloc, fie deasupra celor două părți. Convingerea lui Paler este că nu mai este posibil pentru un artist să se sustragă implicării politice. Libertatea de creație nu ar trebui confundată cu libertatea de a arăta indiferență politică. Adoptarea indiferenței politice și calificarea acesteia ca libertate artistică ar însemna afirmarea dezinteresului față de diferența dintre adevăr și minciună, justiție și injustiție, victimă și opresor. Autorul argumentează că artiștii contemporani nu se mai pot separa total de zona politică și că e necesară luarea unei poziții care nu poate fi indiferentă.

Critic la adresa opțiunii „artă pentru artă", Norman Manea reprezenta și el la vremea respectivă o voce distinctă de cea a confraților săi. Prezent la Colocviul despre romanul românesc contemporan[121], el va declara public că retragerea în estetism nu este o soluție, notând doi ani mai târziu, când reflecta asupra celor întâmplate la Colocviu, că ceea ce urmărea în termenii problematicii funcției artistului în societate era ideea unei *est-etici*. Prin aceasta înțelegea o responsabilitate a artistului, o răspundere asumată de a se plasa critic față de contextul social în care creează[122]. El nota în vara lui 1989 că retragerea în estetic nu evită confruntarea cu autoritatea. Ba chiar efectul este mai degrabă unul opus celui dorit: ignorând puterea, o iei în serios, „sporindu-i involuntar autoritatea, acreditând-o într-un fel"[123].

Autonomia esteticului este un principiu care în epocă se referă în principal la relația scenei intelectuale alternative cu regimul politic. Arta-pentru-artă devine un factor al producției culturale ce se traduce ca o luare de poziție față de regim. Pentru cei mai mulți intelectuali, o componentă socială sau politică în opera lor ar fi însemnat o acceptare a imperativelor politice ale regimului. Pentru câțiva, precum Norman Manea, o astfel de componentă putea să însemne adoptarea unei poziții de contestare a acestor imperative. În mod secundar, autonomia esteticului a însemnat și afirmarea unei filiații intelectuale ce se revendica de la teoriile despre artă ale lui Titu Maiorescu și Eugen Lovinescu. În timp ce primul fusese reabilitat deja de la începutul anilor '60, Lovinescu rămâne o figură problematică pentru aparatul de stat și tabăra autohtonistă până în 1989. Acest lucru se explică prin tradițiile diferite cărora cei doi intelectuali le aparțin. Tradiția critică reprezentată de Maiorescu, o genealogie esențialmente conservatoare și patriotică, are componente compatibile cu direcția ideologică a regimului Ceaușescu. Genealogia lovinesciană, una radical europenistă, care pune pe plan secund căutarea specificului național, este în mod clar indezirabilă pentru directivele politice ale epocii. Pentru tabăra europenistă însă, afirmarea unei duble filiații, de la ambele genealogii, este o tactică în raporturile cu regimul: alăturarea unei figuri acceptate uneia mai puțin agreate are potențialul unei ambiguități oportune accesului la spațiul public.

Concluzii

Menționam la începutul acestui text o direcție critică în cadrul studiilor despre naționalism, direcție care include abordarea naționalismului ca discurs și nu ca ideologie sau model de organizare politică. În cadrul aceleași direcții găsim și o contribuție inovativă ce a lăsat urme importante în dezvoltările recente ale acestei discipline[124]. În *Nationalist Thought and the Colonial World*[125], Partha Chatterjee, cercetător aparținând școlii studiilor dedicate condiției de „subaltern", indică o falie în studiile despre naționalism: abordările moderniste ce au marcat domeniul sunt necritice cu privire la poziția de pe care sunt formulate – din interiorul epistemologiei iluministe – și eșuează în a formula o critică a naționalismului din perspectiva considerării lui ca fiind constitutiv pentru modernitatea occidentală. Chatterjee arată că naționalismul trebuie contestat tocmai pentru că este un instrument de raliere a societăților non-occidentale la modernitate, deși, de cele mai multe ori, naționalismul este folosit pentru a afirma

120 Octavian Paler, „Estetică și Politică", în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1–2, ianuarie–februarie 1987. Pentru controversa stârnită vezi RSR, nr. 7, 26 mai 1988, pp. 27–28.

121 Colocviul despre romanul românesc contemporan are loc în mai 1986 la Târgu-Mureș, sub egida Uniunii Scriitorilor.

122 Norman Manea, „România în trei fraze...", în Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul și artistul*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 33.

123 Norman Manea, „Despre clovni: dictatorul și artistul", în *Despre clovni*, p. 42.

124 Vezi intersecția dintre metoda discursivă și abordarea postcolonială în Umut Özkırımlı, „Partha Chatterjee and Postcolonial Theory", în *Theories of Nationalism*, pp. 182–187.

125 Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?*, London, Zed Books, 1986.

exact opusul. Astfel, Chatterjee furnizează unelte conceptuale importante pentru înțelegerea legăturii dintre afirmarea naționalismului și menținerea hegemoniei occidentale în domeniile vieții, deschizând un drum teoretic pentru abordarea din perspectiva gândirii decoloniale a reafirmării naționalismelor în afara Occidentului.

Textul de față, deși integrează doar pe alocuri o bibliografie inspirată de gândirea decolonială, este profund influențat de aceasta, aducând o contribuție la ceea ce ne-am dori să fie o deschidere către o teorie critică decolonială în Europa de Est[126]. Urmărind legătura dintre naționalism și dorința apartenenței la Europa occidentală, am cartografiat punctele nodale de tensiune dintre diferitele tabere de intelectuali, cu accent pe producția de artă contemporană și cercetarea sa la nivel discursiv. Panorama rezultată permite evidențierea câtorva teze.

În primul rând, pentru proiectul articulării națiunii în anii '70 și '80 puterea și scenele intelectuale alternative se găsesc – chiar dacă din poziții cu totul și cu totul diferite – într-o relație de co-autoare. Opțiunile alternative se revendică de la genealogii intelectuale de la începutul secolului XX, genealogii ce stabilesc o direcție metafizică în definirea specificului național. Această idealizare marchează viziunea acestor orientări cu privire la universul rural și figura țăranului ca fiind produse estetizate, departe de realitățile socio-politice ale populației rurale contemporane. Astfel se realizează și o reabilitare necritică a unora dintre reprezentanții intelectualității interbelice, ale căror complicități politice cu mișcarea legionară nu sunt luate în considerare. Spre deosebire de generația criterionistă însă, intelectualii și artiștii acestor orientări se consideră europeniști, revendicându-și simultan rolul reprezentării autentice a națiunii, cât și a miezului modernității occidentale. Reprezentarea acestei modernități este condiționată de o privire reverențioasă și necritică la marile categorii culturale ale acesteia, marcând astfel o nouă etapă în conștiința colectivă a poziției subalterne a societății românești pe scena globală și constituindu-se ca un antecedent pregătitor pentru transformările post-89. În final, dar nu și în ultimul rând, observăm că orientarea europenistă generează mai puțin o întemeiere a autonomiei artei, ci mai degrabă naturalizează subordonarea și dependența față de prerogativele politico-culturale ale Occidentului. Slăbiciunea concepției cu privire la autonomia artei face loc și unei ambiguități ce duce până la complicitate cu puterea locală, când ne referim la afirmarea valorilor tradiționaliste. Astfel, direcția europenistă nu garantează o distanțare disidentă față de regim, ci promovează norme culturale ce vor contribui la crearea premiselor îmbrățișării necritice și cu brațele deschise după 1989 a sistemelor sociale, culturale și economice occidentale. Critica lucidă a canonului occidental, a hegemoniei culturale europene rămâne o sarcină de realizat după căderea regimului Ceaușescu, adică după expirarea competiției specifice acelei perioade dintre diversele narațiuni intelectuale ale identității naționale.

126 Pentru o asemenea deschidere vezi, de exemplu, Ovidiu Țichindeleanu, „Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation", în *Social Text*, 15 iulie 2013; Manuela Boatcă, „Multiple Europes and the Politics of Difference Within", în Hauke Brunkhorst, Gerd Grözinger (ed.), *The Study of Europe*, Baden-Baden, Nomos, 2010, pp. 51–66.